

ЧТЕНИЯ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ КУЛЬТУРЫ

ВЫПУСК 55

М.Л. Гаспаров
И.Ю. Подгаецкая

«Сестра моя — жизнь» Бориса Пастернака

Сверка понимания



УДК 82
ББК 83.2(2Рос=Рус)6
Г 22

Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю. «Сестра моя – жизнь» Бориса Пастернака. Сверка понимания. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2008. 192 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 55)
ISBN 978–5–7281–1047–7

Составитель К.М. Поливанов

ISBN 978–5–7281–1047–7

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие

«Мне с детской глупостью хочется, чтобы мы успели написать две-три порции “сверок понимания” стихов из “Сестры моей – жизни”, и тогда я постараюсь их издать под нашими именами в желтой серии брошюр ИВГИ-РГГУ – просто для того, чтобы мое имя где-то стояло рядом с Вашим». Это строчка из письма М.Л. Гаспарова от 10 октября 2001 года к И.Ю. Подгаецкой. Меньше чем через год Ирины Юрьевны не стало – Михаил Леонович тоже не успел воплотить свою мечту в виде брошюры в серии ИВГИ РГГУ «Чтения по истории и теории культуры», привычно называемой из-за желтой обложки «желтой серией». Появление этой книги – хочется думать, выполнение желания М.Л. и дань памяти им обоим и их совместной работе над академическим изданием Пастернака.

В конце 1980-х в Институте мировой литературы АН СССР были запланированы одновременно академические издания Ахматовой, Есенина, Маяковского, Мандельштама и Пастернака. Возглавлять подготовку двух последних должен был М.Л. Гаспаров, собрание Мандельштама совместно с С.С. Аверинцевым, а Пастернака – вместе с И.Ю. Подгаецкой. Ирина Юрьевна – специалист по французской литературе, знаток французской поэзии, до этого не много занималась Пастернаком, в основном в связи со своими исследованиями вопросов поэтики рукописи и генезиса поэтического текста. Михаил Леонович, практически, вообще до 1990 года Пастернаком специально не занимался. Но с 1990-го его стихи для них обоих становятся постоянным предметом обсуждений и разысканий. Академические собрания сочинений Пастернака и Мандельштама не были подготовлены по множеству объективных и субъективных причин, здесь не место это обсуждать, однако участники работы, и прежде всего М.Л. и И.Ю., в процессе работы над изданием сформулировали принципы нового научного комментария к русским поэтическим текстам первой половины XX века. Воплощением части этих принципов и стали разборы стихотворений «Сестры моей – жизни», которые мы даем здесь.

Добрые отношения Подгаецкой и Гаспарова за годы работы над собранием сочинений Пастернака превратились в близкую дружбу, чрезвычайно важную для обоих, свидетельством чему остались письма Михаила Леоновича Ирине Юрьевне (в этой книге мы публикуем часть этих писем).

В то же время книжка имеет совсем не только мемориальный смысл.

Что такое «сверка понимания»? Это попытка сформулировать непоэтическим языком, «о чем», собственно говоря, написаны стихи. Об этом подробно сказано во вступительных заметках к обеим опубликованным порциям разборов стихотворений. Это задача, вытекающая из Гаспаровского формулирования задачи филологии как «науки понимания». Как любая наука, филология должна сложное и беспорядочное сделать простым и стройным.

Подобное отношение к поэтическим текстам вызывало множество возражений. О них отчасти пишут и сами авторы. Ведь пересказать стихи прозой – это как будто бы лишить их того, что делает их стихами. Разумеется, за возражениями стояли вполне объективные факторы. Кому-то казалось, что пересказы содержат субъективное понимание, кому-то – что и без пересказа понятно. Еще одним источником недовольства могла быть и «социальная» традиция – ведь пересказ лишал читателей Мандельштама и Пастернака ощущения своей «избранности», – авторы «сверок понимания» пытались сделать текст понятным каждому читателю.

Гаспаров и Подгаецкая не боялись писать, что какие-то строки Пастернака остаются непонятными – только при таком представлении об исследовательской честности понимание текстов может стать частью научной работы. Это, как мне представляется, была успешная попытка превратить разговор о поэзии XX века – в разговор внятный и доступный за пределами изолированных «молелен» поклонников Мандельштама, Цветаевой, Пастернака, Хлебникова и Крученых, и одновременно не стесняться своего непонимания – там, где мы умеем увидеть, что чего-то не понимаем, и начинается наука.

В эту книгу включены не только работы М.Л. Гаспарова, связанные с прозаическими пересказами стихов «Сестры моей – жизни», которые он делал в сотрудничестве с И.Ю. Подгаецкой, но и

другие разборы отдельных стихотворений Пастернака, которые он делал с 1991 года, фактически с начала работы над академическим собранием Пастернака. Это фрагменты незавершенной «третьей порции», разбор стихотворения «Воробьевы горы», подготовленный М.Л. для обсуждения принципов комментария к стихам Пастернака летом 1991 года, и еще несколько разборов, выполненных в чуть разных жанрах и для разных целей.

Кроме совместных работ М.Л. и И.Ю. и работ Гаспарова, фактически примыкающих к их общим статьям, в книгу включены еще два материала. Во-первых, несколько писем М.Л. к И.Ю. 1992–2001 годов, в них так или иначе обсуждаются вопросы комментирования Пастернака, в частности, тех самых стихотворений, разборы которых включены в эту книгу («Воробьевы горы», «Мельхиор»).

И еще один материал, как нам кажется, логично дополняющий все остальное, – записи устных пояснений М.Л. к стихотворениям «Сестры моей – жизни», тщательно сделанные итальянской исследовательницей Робертой Сальваторе. Роберта Сальваторе писала диссертацию по метафорам и метонимиям в стихах Пастернака и вместе с М.Л. последовательно читала стихотворение за стихотворением. В этих записях прежде всего характеризуются использование тропов и вообще стилистика стихотворного языка «Сестры моей – жизни», но делаются и замечания о содержании («понимании») стихотворений. Я помню, как неоднократно в обсуждениях стихотворений Пастернака Михаила Леоновича и Ирины Юрьевны решались вопросы, возникшие во время чтения «Сестры моей – жизни» с Р. Сальваторе.

В заключение хочу поблагодарить Е.П. Шумилову, без участия и энергии которой издание едва ли бы состоялось, А.М. Гаспарову и П.А. Гринцера за благожелательное и внимательное отношение к замыслу этого издания, Р. Сальваторе, щедро предоставившую свои уникальные конспекты, Х. Барана, чьи разыскания использованы в комментариях к письмам, а также Ст. Гардзонио, Дж. Гейт и А.А. Попову.

К.М. Поливанов

Принятые сокращения:

АМ – Angelika Meyer. «Sestra moja – zhizn’» von Boris Pasternak: Analyse und Interpretation (Slavistische Beiträge. Bd. 207) (München: O. Sagner, 1987).

БП – Б. Пастернак. Собрание сочинений, в 5-ти т. / Сост. и коммент. Е.В. Пастернак и К.М. Поливанова (М.: Художественная литература, 1989).

ВБ – В.С. Баевский, статья и комментарий в изд.: Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы, в 2-х т. Т. 1. (М., 1990) (Библиотека поэта).

ЕП – Е. Пастернак. Борис Пастернак: материалы для биографии (М.: Сов. писатель, 1989).

КП, КМП – Константин Михайлович Поливанов.

ОК – Katherine T. O’Connor. Boris Pasternak’s «My Sister – Life»: The Illusion of Narrative (Ann Arbor: Ardis, 1988).

РС – Роберта Сальваторе (устные замечания).

СМЖ – «Сестра моя – жизнь».

МН – метонимия.

МФ – метафора.

МФ-Ол – метафора с олицетворением.

Гип. – гипербола.

ИМЛИ – Институт мировой литературы РАН.

М.Л. Гаспаров, И.Ю. Подгаецкая

Сверка понимания 1*

(*Свистки милиционеров, Определение творчества, Наша гроза, Как усыпительна жизнь!..*)

Десять лет назад вышла книга, заслуживающая гораздо большего внимания, чем то, которое ей досталось: *O'Connor Katherine T.* Boris Pasternak's «My Sister – Life»: the Illusion of Narrative. Ann Arbor: Ardis, 1988. Конечно, специалисты по Пастернаку знают и ценят ее, но не продолжают ее жанра. Жанр этот редкий: аналитический парафраз, т. е. обоснованный ответ на простейший вопрос – «о чем, собственно, говорится в этом стихотворении?». В конечном счете, такой «пересказ своими словами» (особенно – переводными) – это экзамен на понимание стихотворения: воспринять можно даже то, чего не можешь пересказать, но понять – только то, что можешь пересказать. В старых учебных изданиях латинских классиков in usum Delphini страница печаталась в три этажа: вверху текст автора, в середине interpretatio, т. е. очень близкий к тексту пересказ (синонимия, раскрытие метафор и эллипсов, упрощение синтаксиса), внизу примечания к отдельным словам и выражениям. Когда издают писателей новейшего времени, даже самых трудных и герметичных, то такие interpretationes отсутствуют: как бы предполагается, что

---

* Впервые – *Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю.* Четыре стихотворения из «Сестры моей – жизни»: сверка понимания // Poetry and Revolution: Boris Pasternak's «My Sister – Life». Stanford, 1999. P. 150–166 (Stanford Slavic Studies. 21). В немного дополненном виде М.Л. перепечатал ее в сборнике своих статей – О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики. СПб.: Азбука, 2001. С. 176–192.

каждый читатель сам может сказать, «про что – про это?», хотя всякому ясно, что это не так. Исключения есть: есть монографии, о чем, собственно, говорится и в «La jeune Parque», и в «Finnegan's Wake». Но русской литературе не везло: книга О'Коннор – единственная в этом роде.

Почему пишущие о поэзии избегают такого жанра – психологически объяснимо. В таком парафразе исчезают все те образные, словесные, звуковые оттенки, которые для нас делают поэзию поэзией, – остаются только предметы и мысли. Но именно для того, чтобы отделить в тексте поэтическую структуру от допоэтического субстрата («украшение» от «предмета», сказал бы честный ритор), всякий исследователь неминуемо вынужден производить в уме эту операцию. Он даже не может сказать, что «пламень сердца» – это метафора плюс метонимия, если предварительно не сделал в уме перевода с поэтического языка на прозаический: «пламень сердца = любовь». Чем нетрадиционнее поэзия, тем больше требует исследовательская честность открыто поделиться с читателем этой черновой работой своего ума. Книга О'Коннор – образец такой честности.

Главным предметом интереса исследовательницы была тематическая композиция «Сестры моей – жизни», «the illusion of narrative»; в этом ее книга скрещивается с другой, почти одновременной: *Angelika Meyer*. «Sestra moja – zhizn'» von Boris Pasternak: Analyse und Interpretation (Slavistische Beiträge. Bd. 207) (München: O. Sagner, 1987). Но гораздо важнее кажутся нам предложенные О'Коннор последовательные разборы всех 50 стихотворений «Сестры моей – жизни» (СМЖ) по отдельности. Любопытно, что у исследователей Мандельштама монографический анализ отдельных стихотворений давно стал излюбленным жанром; у исследователей же Пастернака – нет, они предпочитают более широко охватные темы. Книга О'Коннор могла бы положить начало сквозному обследованию содержания и техники его разработки в лирической поэзии русского авангарда: будем надеяться, что это еще впереди. Речь пока именно о содержании, т. е. об образах, мотивах, сюжетах; языка и стиха исследовательница намеренно не затрагивала.

Сквозное обследование такого рода – дело многих лет. Насущнейшее же дело – то, что можно назвать «сверкой понимания». Многие стихотворения Пастернака настолько сложны, что могут

интерпретироваться по-разному. Но это никак не оправдывает любой творческий произвол исследователя. Каждая интерпретация есть гипотеза; сравнительная предпочтительность той или иной определяется двумя критериями, общими для всех наук: из двух гипотез лучше та, которая объясняет больше фактов и делает это более простым образом. 50 пониманий, предложенных К. О'Коннор, приглашают исследователей (или просто читателей) сверить с ними свои: согласиться, предложить иные или констатировать, что такое-то место остается непонятным.

Наша статья – одна из первых, кажется, попыток такой сверки. Она возникла при подготовке академического Полного собрания сочинений Б. Пастернака (Москва, Институт мировой литературы РАН), комментарий к которому должен включать и оптимальную интерпретацию содержания, и характеристику композиции, стиля, стиха каждого стихотворения.

Ниже предлагаются парафразы четырех стихотворений «Сестры моей – жизни»: кусок текста (курсивом), парафраз (в кавычках), краткие мотивировки парафраза. Были выбраны тексты, в которых, как казалось, мы могли предложить достаточно много частных поправок к интерпретациям О'Коннор. Совпадения (и добавления) не оговариваются, оговариваются лишь расхождения. Как и О'Коннор, мы сознательно ограничивались имманентным анализом текста, и из подтекстов привлекали лишь самые очевидные.

Свистки милиционеров (ОК, 67–70). Первая публикация в сборнике «Явь» (1919) с заглавием «Уличная» и 4 дополнительными строфами, в СМЖ устраненными (ниже – в квадратных скобках). Перевод заглавия «Policemen's Whistles» не может отразить важной приметы времени: ненавистная «полиция» была отменена после Февраля, вместо нее явилась народная «милиция», по неопытности и неорганизованности работавшая плохо.

Дворня бастует. Брезгуя / Мусором пыльным и тусклым, / Ночи сигают до брезгу / Через заборы на мускулах. [Первоначально: *Метлы бастуют…*: метонимия заменена метафорой]. «Дворники объявили забастовку: не расчищают улиц, не отворяют по ночам ворота, и во двор приходится перелезать через заборы». – Звуковая метафора «дворня» (с уничижительным оттенком) вместо «двор-

ники» породила у ОК неверный перевод «servants/menials». «Ночи» (метонимия) – это не забастовщики, разбегающиеся от разгона (ОК), а мирные жильцы и/или, наоборот, опасные хулиганы-налетчики; вульгаризм «сигают» уже здесь указывает скорее на последних. Слово это – южнорусское и тем перекликается с фоном основного (дальнейшего) действия СМЖ.

[*С паперти в дворик реденький.* / *Тишь. А самум печати* / *С шорохом прет в передники* / *Зябких берез зачатья.* // *Улица дремлет призраком.* / *Господи! Рвани-то, рвани!* / *Ветер подымет изредка,* / *Не разберет названья.*] «Приходится перелезать через заборы с открытого места во двор с редкими деревьями. Позади – улица, замусоренная рваными газетами революционной весны, не разберешь, какими; ветер, кружа, прибивает их к стволам берез, похожим на испятнанные передники, – как будто это культура хочет изнасиловать природу». – ОК справедливо отмечает контраст жаркого «самума» (метафора, «горячие новости») и «зябких» берез, чья береста, с черным по белому, похожа на печатную афишу. Но ее предположения, что «рвань» – это riff-raff, что «передники» следует воображать на дворниках, читающих газеты, или на наборщиках, печатающих газеты, а «зачатья берез» – это идеи, возникающие на бумаге, изготовленной из древесины, – явные натяжки.

[*Пустошь и тишь. У булочных* / *Не становились в черед.* / *Час, когда скучно жульничать* / *И отпираться: – верят.* // *Будешь без споров выпущен.* / *В каждом – босяк. Боятся.* / *Час, когда общий тип еще:* / *Помесь зари с паяцем.*] «Ночь спокойна, хлебные очереди Февраля отошли в прошлое, воровать негде и неинтересно: не только дворники, но и народная милиция не хочет задерживать воров, чувствуя не только страх, но и свое с ними внутреннее «революционное» родство. Так «зарю свободы» сопровождает пародия на нее». – Смелое толкование последних двух строк принадлежит ОК, и лучшего мы не придумали. К.М. Поливанов (устно) заметил, что подтекст этого образа – ранний Белый и Блок с их зорями, дурацкими колпаками и красными карликами.

Возятся в вязах, падают, / *Не удержавшись, с деревьев,* / *Вскакивают: за оградою* / *Север злодейств сереет.* После строф о жуликах и босяках проясняется смысл начальной строфы: речь идет не о мирных жильцах, а о налетчиках, собирающихся ограбить дом.

«Они перелезают через забор во двор, хватаясь за деревья: из-за ограды, с улицы надвигается беда». – Парафраз «Dawn is breaking» неудачен: «сереет» не (метонимический) восток, а (метафорический) север. Промежуточные строфы были отброшены, видимо, потому, что слишком разрывали начало и конец перелезания через забор («сигают… через заборы… возятся в вязах…»). Это имело и отрицательные последствия: дочитав до «севера злодейств», читателю нужно усилие, чтобы вернуться к словам «ночи сигают» и понять, что дело идет о налетчиках. Густые «вязы» (после «реденького дворика» и «зябких берез»), видимо, подсказаны аллитерацией с «возятся».

И вдруг – из садов, где твой / Лишь глаз ночевал, из милого / Душе твоей мрака, плотвой / Свисток расплескавшийся выловлен. Перелом: «И вдруг издали, из тьмы, раздается свисток милиционера и срывает налет». – «Сады» – видимо, вдалеке, например, в сокольническом «Тиволи», о котором речь будет в последней строфе. «Ты» – героиня, страдавшая бессонницей (ОК) или просто случайно не спавшая в эту ночь; ОК допускает, что это может быть и обращением поэта к самому себе, но в разделе «Развлеченья любимой» это маловероятно. Далее – метафора: свист раскатывается кругами от дальнего свистка, как волны от рыбы, плеснувшей в воде; отсюда дальнейшее уподобление свистка плотве по внешнему виду (по мнению ОК – наоборот). «Выловлен» – слухом, как рыба сетью; порядок слов допускает нередкую у Пастернака двусмысленность («выловлен плотвой»). Кульминационная роль строфы подчеркнута переходом с дактиля на амфибрахий и обилием анжамбманов.

Милиционером зажат / В кулак, как он дергает жабрами, / И горлом, и глазом, назад / По-рыбьи наискось задранным! // Трепещущего серебра / Пронзительная горошина, / Как утро, бодряще мокра, / Звездой за забор переброшена. [Первоначально: *Как утро рыбачье, мокра, С лесы за забор переброшена. «*Рыбья» образность сперва захватывала две строфы, потом сжалась до одной]. «Свисток в руке милиционера похож на рыбу, бьющуюся на суше; но звук его прилетает во двор и приносит радость». – Свисток имел вид короткой трубки с косо срезанным загубником, отсюда «глаз, задранный назад». Свист производился дрожанием металлической горошины в стволе. «Серебра… горошина» – от расхожих метафо-

рических выражений «серебряный звук» и «звук рассыпался горохом» (так в стих. «Определение поэзии» сближаются «горох» и «Figaro низвергается градом»); «бодряще мокра» – индивидуальная пастернаковская метафора, влажность у него всегда положительно окрашена. «Звездой», т. е. «как утренняя звезда» (может быть, «падучая», – замечает ОК); творительный падеж опять привносит двусмысленность. Центральный образ рыбы на суше, бьющейся и кричащей, – парадоксальное изображение (поэтического) экстаза.

И там, где тускнеет восток / *Чахоткою летнего Тиволи,* / *Валяется дохлый свисток,* / *В пыли агонической вывалян.* / [Первоначально: В Сокольничьем мусоре вывалян.] «Звук сделал свое спасительное дело, и источник звука уже не нужен: свисток брошен». – На смену живому влажному утру приходит сухой мертвящий день: тусклость, пыль, чахотка, агония, смерть. Место действия остается неясным: героиня стихотворения жила и вперялась во мрак в центре Москвы, в Хлебном переулке (ЕП, 297, 301), а свисток свистел и потом издыхал в Сокольниках, где они бывали с Пастернаком весной 1917 года: видимо, пространство в стихах сжато и контаминировано. Комментаторы упоминают милицейские облавы в Сокольниках в те же 20-е числа мая, что и забастовка дворников (БП 1: 659–660).

Иносказательный смысл сюжета о свистке, который врос в природу, спел свою песню и брошен за ненадобностью, предоставляется для додумывания читателям.

Определение творчества (первоначальное заглавие: «Творчество») (ОК, 85–86). Входит в цикл «Занятья философией», заглавие которого ОК переводит «My Pursuit of Phi1osophy», как бы противопоставляя беспечные «Развлеченья любимой» и вслед за ними серьезные поэтовы «Занятья философией». Вряд ли этот контраст обоснован: в первом издании эти разделы были двумя частями одного цикла, и последнее из «развлечений любимой», «Уроки английского», наводит на мысль, что и английский, и философия были общей темой «занятий» (разговоров) обоих героев.

Общий подтекст стихотворения – в «Охранной грамоте», II, 7: в основе искусства – сила, лучом проходящая сквозь жизнь и лишь

«в рамках самосознанья» называемая чувством: «в Тристане, Ромео и Юлии» и пр. лишь с виду изображается страсть, на самом же деле – сила. Она «смещает» действительность, и любая выделенная ее лучом подробность «годится в свидетельства состоянья, которым охвачена вся переместившаяся действительность». ОК приводит этот текст лишь до середины, хотя вторая его часть здесь едва ли не важнее.

В стихотворении 4 строфы, тематически подхватывающие друг друга: «Творчество властвует – и смертью – и любовью – и всем мирозданием».

Разметав отвороты рубашки, / *Волосато, как торс у Бетховена,* / *Накрывает ладонью, как шашки,* / *Сон, и совесть, и ночь, и любовь оно*. «Могучее творчество движет человеческими чувствами и состояниями, как шашками». – «Ночь» названа среди чувств как питающее их романтическое время суток. Подтекст – знаменитый фрагмент Гераклита, 52: «Вечность – дитя, играющее шашками (aion… pesseuon)»; в противоположность образу «дитяти» Пастернак подчеркивает богатырство «силы» творца.

И какую-то черную доведь, / *И – с тоскою какою-то бешеной –* / *К преставлению света готовит,* / *Конноборцем над пешками пешими*. Сноска: Доведь – шашка, проведенная в край поля, в дамы. «Любое из чувств оно может выделить и возвысить над остальными – например, черную тоску, доходящую до воли к смерти…» (ср. стих. «Тоска бешеная, бешеная…», где тоска тоже расширяется почти до светопреставления). – Дамка в шашках изображается двумя шашками одна на другой, т. е. действительно возвышается, как всадник над пешими; ОК, не поняв сноски, считает, что здесь речь идет уже не о шашках, а о шахматах, где пешка, дошедши до последней линии, становится ферзем или конем. Слово «черный» может означать «из низов», но антитеза «белый» = «контрреволюционный» (ОК, 202) для 1917 года еще невозможна. Слово «конноборец», рыцарь, подготавливает образ Тристана в следующей строфе.

А в саду, где из погреба, со льду, / *Звезды благоуханно разахались,* / *Соловьем над лозою Изольды* / *Захлебнулась Тристанова захолодь.* «…или любовь, где рамой для соединения Тристана с Изольдой становится все мироздание от неба до пруда». – Соловей – тра-

диционный символ любви (и поэзии, ср. «Определение поэзии»); лоза, перекинувшаяся между могилами Тристана и Изольды, – символ их соединения (справедливо указывает ОК); но здесь, вероятно, лозою названа просто ветка с сидящим на ней соловьем, протянувшаяся с берегового куста и отразившаяся в заводи. (ОК парафразирует: «Тристан как олицетворенный холод захлебнулся [страстью], как соловей, поющий над лозою Изольды» – убедительно ли?). К.М. Поливанов замечает, что в слове «лоза» – ассоциация с фамилией героини, Е.А. Виноград. Подтекст – знаменитое восьмистишие Верлена «L'ombre des arbres…» с эпиграфом из Сирано: «Le rossignol, qui du haut d'une branche se regarde dedans, croit être tombé dans la rivière…» и т. д. Небесные звезды, отраженные в холодном (как погреб со льдом) затоне, очерчивали мирозданье уже в «Определении поэзии». Толкование ОК «черный свод погреба, блестящий льдом, ассоциируется с черным сводом неба, блестящим звездами» кажется более натянутым.

И сады, и пруды, и ограды, / *И кипящее белыми воплями* / *Мирозданье – лишь страсти разряды,* / *Человеческим сердцем накопленной.* «И не только любое из душевных чувств, но и любой из предметов внешнего мира становится центром мирозданья, если на нем сосредоточится сила-страсть, выраженная в творчестве» (у ОК: «все мироздание не только кипит страстью, но само есть страсть» – это дальше от подтекста «Охранной грамоты»). – Круги расширяющегося пространства (пруд – сад – ограда – мирозданье, ср. «за тын перейти…» в «Степи») перечислены в смещенной последовательности. «Белые вопли» для ОК – метонимия «белой пены» кипящей страсти; вероятнее, что это метафора, идущая от фразеологизмов «белый свет» и «белая горячка» через «белые» бред, абажур и бинт на лбу (в «Не трогать»). Обращалось ли внимание на двусмысленность слова «разряды»: не только «вспышки, взрывы», но и «категории, разновидности» страсти?

Наша гроза (ОК, 87–90). Первая частичная публикация (6 четверостиший) в «Сборнике нового искусства» (Харьков, 1919), вместе с стих. «Болезни земли» (вариант) под общим заглавием «Из цикла "Свежесть вещих"». Заглавие фиктивного цикла, видимо, указывало на животворность стихии, новаторство стихов и обращен-

ность поэта в будущее. Строфы – парные, с рифмовкой aBcc + aBdd. Тематическая композиция пяти двустрофий: «гроза – цветы – комар – любовь – стихи».

Гроза, как жрец, сожгла сирень / И дымом жертвенным застлала / Глаза и тучи. Расправляй / Губами вывих муравья. // Звон ведер сшиблен набекрень. / О, что за жадность: неба мало?! / В канаве бьется сто сердец. / Гроза сожгла сирень, как жрец. «Кончилась гроза, над мокрой землей и сиренью поднимаются зыбкие испарения, как жертвенный дым. В выставленных под звонкий ливень ведрах отражается небо; они переполнены и накренены, но жалеть о вытекшей воде незачем: вся земля обновлена ливнем, и канава с водой – как живая». – На фоне сравнения с жертвенным дымом муравей на ладони представляется жертвенным животным, а прикосновение к нему губами – участием в ритуальной трапезе. ОК считает, (1) что гроза еще не кончилась: «звон набекрень» – это косые струи ливня, бьющие в ведра (? the sound seems slanted, as it were, as if it were veering off to the side), а «сто сердец» – удары капель дождя по канаве; (2) что «гроза сожгла» – это молния ударила в сирень; но молния редко поражает низкие кусты; (3) что «муравей» – это лишь метафора поэта, который ждет поцелуя возлюбленной; в таком случае это упреждение темы строф VIII–IX.

В эмали – луг. Его лазурь, / Когда бы зябли, – соскоблили. / Но даже зяблик не спешит / Стряхнуть алмазный хмель с души. // У кадок пьют еще грозу / Из сладких шапок изобилья, / И клевер бурен и багров / В бордовых брызгах маляров. «Луг усеян каплями, отражающими небо; они похожи на алмазы, на эмаль и даже на лед, но это не лед, даже зяблик не зябнет. Цветы (?) у подножия дождевых бочек пьют перетекающую через край воду, а цветы в поле кажутся яркими пятнами красной краски». – «Сладкие шапки» – по образу пены над пивными кружками. Какое подлежащее стоит за сказуемым «пьют»? ОК уходит от этого вопроса.

К малине липнут комары. / Однако ж хобот малярийный, / Как раз сюда вот, изувер, / Где роскошь лета розовей?! // Сквозь блузу заронить нарыв / И сняться красной балериной? / Всадить стрекало озорства, / Где кровь как мокрая листва?! [Первоначально: *…Где роскошь смуты розовей! В рассаду заронить нарыв…*] «Комары сосут красную малину в мокрой листве – но как

один из них посмел ужалить сквозь блузу розовую кожу подруги и взлететь, налившись ее красной кровью?» – Образ отчетливо эротический, поэт завидует комару в его «озорстве»: отсюда пойдет любовная тема следующих строф. Это отмечено еще Е.В. Пастернак (Лето 1917 года // Звезда. 1990. № 2. С. 162), указавшей, что укол комариного жала обыгрывает смысл фамилии А. Штиха, соперника Пастернака в любви к Е.А. Виноград. Замечательно, что в первом варианте этого не было (разве что в невысказанной аналогии), там комар имел дело только с «рассадой». ОК странным образом понимает эти строфы не как констатацию свершившегося, а как приглашение комару перенести жестокое внимание с малины на девушку. У нее же – тонкие замечания, что (1) малина – народная метафора для девушки (видимо, «В саду ягода-малина…» и «…Что ни девка, то малина») и (2) образ «балерины» особенно уместен, потому что кровь сосут именно комариные самки. Можно добавить, что слово «изувер» употреблено в значении «изверг» (вместо правильного «фанатик», как и переводит ОК); такую же ошибку мы встречали у Цветаевой в «Перекопе»).

О, верь игре моей, и верь / Гремящей вслед тебе мигрени! / Так гневу дня судьба гореть / Дичком в черешенной коре. // Поверила? Теперь, теперь / Приблизь лицо, и, в озареньи / Святого лета твоего / Раздую я в пожар его! «Поверь, что я тоже люблю и желаю тебя, и хотел бы срастись с тобой, как привой с дичком; позволь мне поцелуем раздуть и в тебе эту летнюю страсть!» – «Игра» – синоним комариного «озорства» (ОК напоминает также о «Ты так играла эту роль!..» и о шашках в «Определении творчества»). «Мигрень» – вероятно (неточно), биение крови в жилах; эпитет «гремящая» – едва ли не синоним «бурной (страсти)» (у ОК более рискованная ассоциация – между «бурей» и «морской болезнью»). Мотив эротической близости усиливается: правда, мы бы ждали, что поэт сравнит себя не с дичком, а с привоем (обмолвка?), но, видимо, можно понимать и так: «жаркие летние соки дичка пересилят соки культурного привоя» (за «гневом дня» – фразеологизм «злоба дня», каламбурное напоминание о злом комаре). ОК понимает «горящий дичок» как ветку, зажженную молнией (подобно сирени в начале стихотворения) – для нас это менее убедительно. Зато ее замечание, что «святое лето» напоминает о жертвенной си-

рени, очень тонко.

Я от тебя не утаю: / Ты прячешь губы в снег жасмина, / Я чую на моих тот снег, / Он тает на моих во сне. // Куда мне радость деть мою? / В стихи, в графленую осьмину? / У них растрескались уста / От ядов писчего листа. // Они, с алфавитом в борьбе, / Горят румянцем на тебе. «Вот этот поцелуй: ты прикрываешь губы жасмином, я целую тебя сквозь жасмин, и его лепестки словно тают под губами. Так и мои ликующие стихи целуют тебя сквозь писчую бумагу; она грубее, ядовитее в сопротивляющейся материальности слов и букв, но и сквозь нее этот поцелуй зажигает румянцем твои щеки». – «Яды» еще раз напоминают о малярийном укусе. ОК предполагает, что «во сне», в мечте совершается сам поцелуй, а не только таянье лепестков, отсюда вводная фраза «я от тебя не утаю»; но, может быть, эти слова следует понимать: «не утаюсь»? Она же замечает, что метапоэтическая концовка («стихи о предмете» переходят в «стихи о стихах»), у Пастернака нечастая, перекликается здесь со стихотворением «Болезни земли».

Возвращение: «Как усыпительна жизнь!..» (ОК, 129–139). Самое длинное стихотворение в СМЖ. Описывается возвращение автора из второй летней поездки 1917 года в Балашов к Е.А. Виноград после тяжелых объяснений. «Прямо в Москву из Балашова в сентябре уже нельзя было ехать, и пришлось пробираться через Воронеж, Курск, Конотоп. Доехал ли Пастернак до Киева («Под Киевом пески…») или свернул в Москву раньше, неясно» (ЕП, 310–311).

(Вступление.) *Как усыпительна жизнь! / Как откровенья бессонны! / Можно ль тоску размозжить / Об мостовые кессоны?* «Здешняя жизнь тяжка, прозрения в иную жизнь (любовь? конец любви?) мучительны, от столкновения их рождается тоска и усталость; можно ли унять тоску железной дорогой…» – Кессоны – выемки в арках и сводах (моста через Хопер?); возможно, что слово употреблено неточно. ОК предлагает понимать: «Как откровенья (жизни) бессонны», но хиастическая антитеза первых двух строк, кажется, говорит против этого.

(Ночное отправление.) *Где с железа ночь согнал / Каплей копленный сигнал, / И колеблет всхлипы звезд / В Апокалипсисе мост, / Переплет, цепной обвал / Балок, ребер, рельс и шпал.* Синтаксис

продолжает предыдущую строфу, несмотря на знак вопроса: (те) *кессоны, где…* «Поезд набирает скорость: крепнущий гудок расчищает ему путь. Поезд переезжает мост: грохот железных балок (одна за другой, как по цепи) кажется Страшным судом, когда рушатся звезды». – ОК отмечает, что «Апокалипсис» перекликается с «откровеньями» начальных строк, а затем – уже не столь убедительно – видит его отголоски в вагонной тряске (землетрясения!), огнях папирос и «стыде» интеллигентов перед Божьим судом.

(В вагоне.) *Где, шатаясь, подают* / *Руки, падают, поют.* / *Из объятий, и – опять,* / *Не устанут повторять.* «Тряска, люди хватаются друг за друга и падают на колени друг к другу». – Это поезд 1917 года, стоящих в нем больше, чем сидящих, простонародья вчетверо больше, чем «интеллигентов»: они-то, вероятно, и поют. *Где внезапно зонд вонзил* / *В лица вспыхнувший бензин* / *И остался, как загар,* / *На тупых концах сигар…* // *Это огненный тюльпан,* / *Полевой огонь бегоний* / *Жадно нюхает толпа,* / *Заслонив ладонью.* // *И сгорают, как в стыде,* / *Пыльники, нежнее лент,* / *Каждый пятый – инженер* / *И студент (интеллигенты).* «Усевшиеся закуривают: вспышки зажигалок освещают лица, ладони прикрывают огонь от сквозняка, как красные цветки или как красный цвет стыда». – «Сигары» – по-видимому, все же папиросы. «Пыльник» – двусмысленность: 1) мешочек с пыльцой на тычинках, ассоциация с предыдущим образом цветков; 2) летнее легкое пальто, которое даже в жару носили люди «из общества», ассоциация с последующим образом «интеллигентов» (ОК учитывает только первое значение). «Стыд» – тоже классическая черта интеллигентов. Что значит «нежнее лент», объяснить не можем (ОК: glowing cigar-ends, which appear velvety-soft because of their ash). Резкая прозаичность последних строк – чтобы подчеркнуть

(одиночество): *Я с ними не знаком.* / *Я послан Богом мучить* / *Себя, родных и тех,* / *Которых мучить грех.* Навязчиво повторяющийся самоупрек: по-видимому, это возлюбленная при прощании сказала герою, что в характере его – мучить себя, родных и женщин (ОК, 205, только в примечаниях); угрызения совести перед женщинами – сквозной мотив всего творчества Пастернака. Образу автора это придает гиперболический демонизм (и даже сходство с апокалиптическим Антихристом, по ОК; вернее бы вспомнить посвяще-

ние «Памяти Демона»). Окружающие интеллигенты – из тех, кто, как и она, «вводили земство в волостях» и занимались другими столь же пустыми делами.

(Днем поезд подъезжает к Киеву.) *Под Киевом – пески, / И выплеснутый чай, / Присохший к жарким лбам, / Пылающим по классам. / Под Киевом, в числе / Песков, как кипяток, / Как смытый пресный след / Компресса, как отек…* «Перед Киевом – левобережные пески, жара в вагонах всех классов; выплеснутый в окно вагона чай стекает по стеклу и просыхает, как след компресса на больном, и тоже становится похож на высохшие пески». – М. Цветаева в «Световом ливне» усмотрела здесь (с восторженным восклицанием) «чай, уже успевший превратиться в пот и просохнуть»; ОК, еще более безосновательно, – пассажиров, которые, чтобы освежиться, умываются чаем, высыхающим на лицах. Опровержение Цветаевских утверждений – у ВБ, 67). Что является подлежащим второго четверостишия, о чем сказано: «в числе песков, как кипяток» и т. д.? По мнению ВБ – «лирический субъект», но у нас уверенности в этом нет. *Пыхтенье, сажу, жар / Не соснам разжижать. / Гроза торчит в бору, / Как всаженный топор. / Но где он, дроворуб? / До коих пор? Какой / Тропой идти в депо?* «Пески чередуются с рощами, но пыхтенье, сажа, жар от паровоза – от этого не меньше. Разрядить жару под силу только грозе, но где он, грозовик-громовержец, который, наконец, приведет поезд на стоянку» (куда едут наши поезда на Страшный суд Апокалипсиса? или просто «когда кончится эта изнурительная поездка?», ВБ, 67). – ОК считает, что в последних трех строках поезд уже стоит, не доехав до станции, и пассажиры волнуются, долго ли он будет стоять и не придется ли пешком идти до Киева.

(В Киеве – пересадка на Москву.) *Сажают пассажиров, / Дают звонок, свистят, / Чтоб копоть послужила / Пустыней миг спустя. // Базары, озаренья / Ночных эспри и мглы, / А днем в сухой спирее / Вопль полдня и пилы.* «Звонок, свисток, и опять за окном сажа, а за ней степь. Мелькают станции с базарами, ночью вспыхивают, как огненные перья-эспри, огни станций и встречных поездов, а днем – заросли сухой таволги и вой лесопилок» – К вспышкам «эспри» (ср. выше о «зондах» зажигалок) ВБ, 465, приводит параллель из «Поэмы о ближнем»: «По вечерам, как перья дрофе,

Городу шли озаренья кафе», – дрофа тоже степная птица. Заметим, что одно и то же растение в «Душистою веткою машучи…» было названо «таволга», а здесь «спирея» (звуковые ассоциации там – «влага», здесь – «спертый» и «эспри»). ОК подозревает здесь игру с другим значением франц. esprit: «дух» (ночные «откровенья» из ст. 2), но это очень сомнительно.

(Москва, вокзал.) *Идешь, и с запасных / Доносится, как всхнык, / И начали стираться / Клохтанья и матрацы.* «Герой сошел на перрон, за спиной уже отпыхивается поезд, отходя на запасные пути, в памяти уже стираются недавние поездные ночевки и болтовня спутников» («матрацы»: по-видимому, от Киева герой ехал более комфортно, в поезде с лежачими местами), среди которых герой одинок и т. д.: *Я с ними не знаком. / Я послан Богом мучить / Себя, родных и тех, / Которых мучить грех.* Мысль, всплывавшая в поездной тесноте, вновь всплывает в вокзальной толчее. С этой тоской, усиленной разлукою, герой входит в

(вокзальный буфет). *«Мой сорт», кефир, менадо. / Чтоб разрыдаться, мне / Не так уж много надо, – / Довольно мух в окне. // Охлынет поле зренья, / С салфетки набежит / От поросенка в хрене, / Как с полусонной ржи.* «Мирная продажа папирос и кофе; но мухи в окне напоминают о мухах мучкапской чайной, а поросенок в хрене – о полях вокруг Романовки и Балашова; набегает тоска, на глаза наворачиваются слезы». (Правда, тамбовско-саратовские места – не ржаные, а пшеничные.) – По ОК, рожь is presumably seen through the window, – она предполагает, что стоянка с буфетом – не в Москве, а на какой-то промежуточной станции; но если герой уже в московском вокзале, это невозможно.

(Предчувствие московских будней.) *Чтоб разрыдаться, мне / По край, чтоб из редакций / Тянуло табачком / И падал жар ничком. // Чтоб щелкали с кольца / Клесты по канцеляриям / И тучи в огурцах / С отчаянья стрелялись.* «Табачный дым напоминает мучкапскую даль “табачного, как мысли, цвета”, а птичье щелканье канцелярских счетов напоминает южные “бешеные огурцы”, при прикосновении стреляющие зернами, как тучи громом». – «Клесты по канцеляриям» – замечательная догадка ОК; но «огурцы» она оставляет без комментария, а «тучи стрелялись» понимает как дуэль на молниях. На самом деле это восьмистишие подводит,

скорее, к мысли о самоубийстве. *Чтоб полдень осязал / Сквозь сон: в обед трясутся / По звону квизисан / Столы в пустых присутствиях, // И на лоб по жаре / Сочились сквозь малинник, / Где – блеск оранжерей, / Где – белый корпус клиники.* «И уже вне всяких воспоминаний наводят тоску канцелярии, пустеющие в полдень на обед в столовых-квизисанах, и виднеющиеся сквозь жаркий сад оранжереи и клиники», куда вот-вот попадет поэт: так это восьмистишие подводит к мысли о сумасшествии. «Трясутся столы» – когда из-за них вскакивают служащие, чтобы бежать на обед (у ОК – иначе). Как оранжереи Ноева, так и Алексеевская психиатрическая клиника (Канатчикова дача) находились на юго-западе Москвы, неподалеку от Нескучного сада, памятного Пастернаку и его героине (комментаторами не отмечалось). Вывод – прежний: *Я с ними не знаком. / Я послан Богом мучить / Себя, родных и тех, / Которых мучить грех.*

(Волна воспоминаний о юге и героине.) *Возможно ль? Этот полдень / Сейчас, южней губернией, / Не сир, не бос, не голоден, / Блаженствует, соперник? // Вот этот душный, лишний / Вокзальный вор, валандала, / Следит с соседских вишен / За вышиваньем ангела? // Синеет морем точек / И, низясь, тень без косточек / Бросает, горсть за горстью, / Измученной сорочке?* «Неужели вот этот полдень, зря бездельничающий на этом вокзале, одновременно блаженствует там, на тамбовском юге, смотрит (с синего неба в точках птиц, как в косточках) на героиню за вышивкой и осеняет бесплотной («без косточек») тенью вишен ее вспотевшую сорочку?» – «Не сир, не бос, не голоден» гиперболически значит «не несчастен, как я», но не без намека, что в 1917 году в южных губерниях уже жилось сытнее, чем в столицах. К словам «вышиванье ангела» ОК предлагает два альтернативных понимания (ангел = сам поэт, ангел = южная природа), но такие натянутые, что вряд ли заслуживают обсуждения. *Возможно ль? Те вот ивы – / Их гонят с рельс шлагбаумами – / Бегут в объятья дива, / Обращены на взбалмошность? // Перенесутся за ночь, / С крыльца вдохнув эссенции / И бросятся хозяйничать / Порывом полотенец? // Увидят тень орешника / На каменном фундаменте? / Узнают день, сгоревший / С восхода на свиданьи?* «Вот эти ивы, тянущиеся к рельсам, ведущим туда, в Тамбовщину, могли бы по ним за ночь перенестись туда,

к дивной взбалмошной подруге, вдохнуть домашние запахи, хозяйничать с нею под знакомым орешником там, где любовь сжигала дни их свиданий?» – По мнению ОК (и ВБ, 22–23), поэт вновь воображает себя в поезде (или продолжает путь после промежуточной станции с буфетом): он едет от нее, а мелькающие мимо окон ивы, стало быть, несутся к ней. Думается, что парафраз держится и без этой воображаемой картины. «Диво» ОК понимает как Дивптицу из «Слова о полку Игореве» (!), а «взбалмошность» как перенесенное на ивы свойство не героини, а поэта (?). Далее – досадная очитка: ОК читает «с крыльца *вздохнут* (сказуемое) эссенции (подлежащее)», scents will sigh.., видит в «эссенциях» метонимическое изображение хозяек перед утренней готовкой и т. д., и т. д.

(Конец.) *Зачем тоску упрямить,* / *Перебирая мелочи?* / *Нам изменяет память* / *И гонит с рельсов стрелочник.* «Вот какая действительность и какие воспоминания сталкиваются в той тоске, которая была названа в начале стихотворения. Напрасно пробовать ее пересилить, напрасно по этим рельсам возвращаться мечтой к героине: памяти – конец». «С концом путешествия приходит и желанный конец мучительных мечтаний и откровений, нагоняющих бессонницу» (ОК). – Следующее стихотворение-эпилог заканчивается словом: «Спать!».

М.Л. Гаспаров, И.Ю. Подгаецкая

Сверка понимания 2[*]

(До всего этого была зима, Душная ночь, <Еще более душный рассвет>, Мухи мучкапской чайной, Конец)

«Там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, – там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала», – свирепо написал Мандельштам на первой же странице своего «Разговора о Данте». Мандельштам имел право так писать: он был поэт, поэзией для него было то, что шумит в голове у автора и предшествует мертвой записи на бумаге. Литературовед этого права читать в душе у автора, к сожалению, не имеет. Перед ним только письменный текст, и все, что он вправе говорить о стихотворении, опирается только на его понимание этого текста. А понять текст – это значит быть в состоянии пересказать текст своими словами. Восприятие и понимание – разные вещи: мы воспринимаем в тексте больше, чем можем пересказать, но понимаем – только то, что можем пересказать. Пересказ – это экзамен на наше понимание стихотворения.

Почему пишущие о поэзии предпочитают с презрением смотреть на пересказ – психологически объяснимо. В таком парафразе исчезают все те образные, словесные, звуковые оттенки, которые для нас делают поэзию поэзией, – остаются только предметы и мысли. Но именно для того, чтобы отделить в тексте «поэзию» от допоэтического субстрата («украшение» от «предмета», сказал бы честный ритор), всякий исследователь неминуемо вынужден про-

---

[*] Опубликовано в «Новом литературном обозрении», 2000, № 46 (6), с. 163–177 – «Пастернак в пересказе: сверка понимания».

изводить в уме эту операцию. Он даже не может сказать, что «пламень сердца» – это метафора плюс метонимия, если предварительно не сделал в уме перевода с поэтического языка на прозаический: «пламень = любовь, сердце = душа». Чем нетрадиционнее, чем сложнее поэзия, тем больше требует исследовательская честность открыто поделиться с читателем этой черновой работой своего ума.

По стихам Пастернака – поэта образцово нетрадиционного и сложного – такая исследовательская работа есть. Это превосходная, но незаслуженно мало замеченная и оцененная книга Кэтрин Т. О'Коннор[*]. Она вся представляет собой попытку обоснованно ответить на простейший вопрос: «О чем, собственно, говорится в этом стихотворении, в этой книге? Из заглавия ясно, что для О'Коннор главное – книга, а не стихотворение, реконструкция лирического сюжета «Сестры моей – жизни». Но все 50 стихотворений ею разобраны – может быть, несколько бегло – с той самой простейшей точки зрения: «Что здесь происходит?». Как сказано, внимания книга не привлекла и продолжателей не породила.

Между тем ясно, что многие стихотворения Пастернака настолько сложны, что могут интерпретироваться по-разному. Это значит – произвольно; каждая интерпретация есть гипотеза, сравнительная предпочтительность той или иной определяется двумя критериями, общими для всех наук: из двух гипотез лучше та, которая объясняет больше фактов и делает это более простым образом. 50 пониманий, предложенных О'Коннор, приглашают исследователей (или просто читателей) сверить с ними свои понимания. Это мы и попробовали сделать: кусок текста (курсивом), парафраз (в кавычках), краткие мотивировки парафраза. Первой попыткой такого рода была наша статья «Четыре стихотворения из "Сестры моей – жизни": сверка понимания» («Свистки милиционеров», «Определение творчества», «Наша гроза», «Как усыпительна жизнь!..») (см. выше. – *Ред*.). Это – попытка продолжения.

Авторы глубоко признательны К.М. Поливанову и Ю.Л. Фрейдину за деятельное участие в обсуждениях спорных мест. В раз-

---

[*] *O'Connor Katherine T.* Boris Pasternak's «My Sister – Life»: the Illusion of Narrative. Ann Arbor: Ardis, 1988.

боре стихотворения «Душная ночь» принимала близкое участие Р. Сальваторе.

До всего этого была зима. *В занавесках кружевных* / *Воронье.*/ *Ужас стужи уж и в них* / *Заронен.* // *Это кружится октябрь,* / *Это жуть* / *Подобралась на когтях* / *К этажу*. «Окно с кружевными занавесками, за ним – кружащиеся осенние птицы: даже они встревожены приближением зимней стужи. Точно так же и людям зима кажется страшным зверем, подбирающимся к их жилью». – Жилье представляется на втором этаже, если не выше («чердак поэта»?), на уровне вороньего полета; глагол «подобрАлась» (просторечное ударение вместо лит. «подобралАсь») указывает, что когтистая жуть подтягивается к нему снизу. ОК, не заметив этих оттенков значения, считает, что этаж – первый, а «жуть» на когтях – это ворона, слетающая сверху.

Связь стихотворения со сквозной любовной темой СМЖ – только в заглавии. Но кружащиеся, как ужас, вороньи стаи повторятся потом у Пастернака в стих. «Ну и надо ж было, тужась…» (1919) – тоже в связи с любовной темой в концовке.

В I строфе большинство слов в прямом значении (*кружевные занавески, воронье, ужас, стужа*), во II – в переносном (в прямом только *октябрь, этаж*) – резкий сдвиг от 20% к 70% тропеичности. Впрочем, если считать *кружевные занавески* метонимией «окна» (или метафорой кружащихся за ним птиц?? – предложение К.М. Поливанова), то тропеичность I строфы поднимется до 50%. «Ужас стужи» – легкая двусмысленность, «ужас перед стужей» вместо более обычного «ужасная стужа»; «ужас заронен» – по образцу более обычных фразеологизмов «заронить сомнение, подозрение». Обе строфы густо аллитерированы на -уж-жу- (больше всего – в 3-й строке) – это фоническая кульминация стихотворения; метонимия «кружится октябрь» (= кружатся октябрьские вороны) явно подсказана «кружевными занавесками» предыдущей строфы.

По смыслу книги о «лете 1917 года» здесь идет речь об октябре 1916 года. Но при публикации этих стихов (1922) ассоциации с «жутью» октября 1917 года были неминуемы – хотя из дальнейшего видно, что здесь октябрь – еще благо по сравнению с наступающей зимой.

Что ни просьба, что ни стон, / То, кряхтя, / Заступаются шестом / За октябрь. «Среди стонов (осеннего ветра?) каркающие птицы стараются подольше сохранить хотя бы октябрьское предзимье». – Самая трудная строфа: во-первых, из-за пропуска подлежащего, во-вторых, из-за непонятного «шеста». Первая строка построена по образцу временд́ых конструкций «что ни час», «что ни день»: осень как будто состоит не из часов и дней, а из стонов и просьб (о том, чтобы зима помедлила, пощадила). Эти «стоны» и «просьбы» – как бы двойная причинно-следственная метонимия; осеннее время – причина тяжелого настроения, а оно – причина просьб и стонов. Может быть, в них присутствует также и метафорическое обозначение порывов ветра – судя по упоминанию ветра в деревьях в начале следующей, IV, строфы. ОК предлагает, что эти стоны и просьбы (чьи, не уточняется: с ветром она их не отождествляет) и являются подлежащими в строфе: они с шестом наперевес агрессивно выступают на защиту октября. Это кажется малоубедительным: скорее, подлежащими могут быть или кружащиеся вороны (из I строфы, с согласованием по смыслу «воронье… заступаются»), или люди, обитающие в «этажах» (из II строфы, прямо там не названные). При первом понимании перед нами картина: часть стены дома на уровне второго (и выше) этажа, с окнами (и кружевными занавесками за стеклами), карнизом перед ними и вороньем на карнизе; снизу кто-то невидимый, размахивая шестом, сгоняет птиц с карниза, и они, каркая («кряхтя»), начинают кружиться перед окнами. Поэт переосмысляет картину: движущийся шест представляется орудием не гонителя, а гонимых, это вороны шестом защищают октябрь. Переосмысление натянутое; но совершенно такое же будет при упоминании ветра в деревьях в начале IV строфы. При втором понимании (предположение Ю.Л. Фрейдина) точка зрения остается внутри жилища: комната с высоким окном (и кружевными занавесками в нем), и жилец, кряхтя, старается шестом затворить высокую форточку, чтобы не выпустить из комнаты остаток предзимнего тепла: заступается шестом за осень. Второе понимание лучше вяжется с предыдущей частью текста (в помещении), первое – с последующей (на ветру). При первом понимании в строфе употреблено в прямом смысле только слово *шест*, при втором также и *кряхтя* (соответственно 85 и 65% тропеичности, очень высокие показатели).

Ветер за руки схватив, / Дерева / Гонят лестницей с квартир / По дрова. «Ветер гнет деревья, их ветки – как вытянутые руки; и от холода люди бросаются по лестнице (со своих вторых этажей) покупать дрова для печек». – Может быть, с неназванным словом «гнуть» аллитерирует названное «гонят» (как и дерева с дровами). Переосмысление картины – в том, что на самом деле руки-ветки принадлежат деревьям, а в стихотворении – ветру; на самом деле людей гонит холодный ветер, а в стихотворении – деревья. В переносном значении – только 3 слова из 8 (*за руки схватив, гонят*), 35% тропеичности.

Снег валится, и с колен – / В магазин / С восклицаньем: / «*Сколько лет, / Сколько зим!*» «На улице – снегопад с сугробами по колено, и вместе с людьми снег вваливается в дровяные склады – так же, как и в прошлую зиму». – Вариант первой публикации: «Снег все гуще …»; замена – вероятно, для того, чтобы глагол валИтся (с книжным ударением; в разговорной речи, кажется, уже преобладало вАлится; ср. иной выбор во 2-й строке) подсказывал пропущенное сказуемое «вваливается». Это второе по трудности место – опять двусмысленность с подлежащими: то ли в магазин вваливаются с лестниц (так – по ОК, которая, однако, не поняла, что «магазин» – это необычное название для дровяных складов, и поэтому потеряла связь между IV и V строфами), то ли снег (так – при буквальном понимании текста). Первое лучше вяжется с предыдущей строфой («нас холод гонит по дрова, на нас валится снег, мы вваливаемся в магазин»), второе – с последующими строфами, где «он», снег, становится главным героем.

С колен – тоже двусмысленно: первое напрашивающееся значение – снег налип на колени (оттого, что сугробы высокие, что сильная метель, что человек упал на улице) и осыпается, отряхивается с них (так – ОК); второе, не менее сильное – кто-то «валится», а потом встает, поднимается с колен или как бы с колен (если снег – то с высоты первого, тонкого, робкого покрова до высоты сугробов; если человек – то после того, как он упал перед дверью магазина). Эта двусмысленность у ОК не отмечена.

Приветствие «Сколько лет, сколько зим!» осмысляется буквально: вопрос требует ответа, и ответ подразумевается простой: от встречи до встречи со снегом проходит ровно год. Это поворот-

ное место в стихотворении: пугающее линейное время, ведущее от страшного предзимья к еще более страшной зиме, сменяется успокаивающим циклическим временем, ведущим сквозь зимы, и зимний холод из убивающего становится анестезирующим (на смену «черной» осени приходит «белая» зима, по выражению ОК; признак осени – ветер, признак зимы – снег, в любимую Пастернаком метель они не сливаются). Только здесь становится понятно, почему стихотворение под заглавием «До всего этого была зима» начинается разговором об октябре, еще осеннем месяце: это опережающее, убыстренное вращение годового цикла (так и в стихотворении 1959 г. «Единственные дни» декабрь оказывается уже весенним месяцем, – указано Ю. Фрейдиным). Из 7 знаменательных слов строфы все употреблены в прямом значении (0% тропеичности): это как бы семантическая кульминация стихотворения; но за четырьмя из них (*валится, с колен, лет* и *зим*) ощущаются и побочные значения.

Сколько раз он рыт и бит, / *Сколько им* / *Сыпан зимами с копыт* / *Кокаин!* // *Мокрой солью с облаков* / *И с удил* / *Боль, как пятна с башлыков,* / *Выводил*. «Такой снег и в прошлые зимы был рыт и бит конскими копытами и после каждого удара осыпался с копыт порошком обезболивающего кокаина; падая с небес, он, как пятновыводитель – пятна, удалял боль (не только) с конских губ под удилами, (но и у меня из души)». – В метафорическом ряду дважды появляется образ извозчика – по-видимому, на быстром скаку (*рыт* и *бит* копытами, сыпан *с копыт*, с затянутых до боли *удил*; также и *башлыки*?); может быть, представляется поездка с женщиной на лихаче (как у Блока), тогда с нею естественно ассоциируется *кокаин*. *С облаков* – т. е. как спасительный божий дар; на *мокрую соль* похож любой хлористый пятновыводитель («чтобы не осталось пятна красного вина, нужно тотчас посыпать это место солью») – именно как соль, сыплется с неба снег на башлыки.

В прямом значении употреблены слова *зимы, облака, копыта, рыт, бит, сыпан,* может быть – *удила* (50% тропеичности, возврат к среднему уровню). Понимание усложнено лишь расшатанным синтаксисом. Вместо «сколько раз он (снег) осыпался с копыт, как кокаин» сказано «сколько раз он осыпал с копыт (себя, как) кокаин»; может быть, сравнительное «как» подсказывается словом

«кокаин» (созвучное с ним «сколько» произносится с разговорной небрежностью, «скоко», ср. со 2-й строкой). В фразу «(осыпаясь) мокрой солью с облаков… выводил боль, как пятна с башлыков» вклинены слова «и с удил», которые синтаксически связаны с «облаками» (как бы «осыпаясь с облаков и с удил» – может быть, пена, падающая с удил, тоже похожа на мокрую соль?), а по смыслу – с «болью» («и» = «даже»: «выводил боль даже с (конских губ, болящих от) удил», метонимия. Столкновение двух конструкций (ОК замечает только вторую) дает двоящуюся картину. (Разноотнесенность двух «с» – с *облаков* и *с удил* – напоминает языковые шутки вроде «шли дождь и два студента, один в пальто, другой в университет»: ср. в «Балашове» мысль «шли дождь и похоронная процессия», на которой строится типичная пастернаковская метонимия «сквозь дождик сеялся хорал…»).

Размер стихотворения – с неожиданными комическими ассоциациями, песенный («Кумане(че)к, побывай у меня …»; ср. потом у Кирсанова: «Не деньга ли у тебя завелась…» и т. п.).

Душная ночь. *Накрапывало, – но не гнулись / И травы в грозовом мешке, / Лишь пыль глотала дождь в пилюлях, / Железо в тихом порошке. // Селенье не ждало целенья, / Был мак, как обморок, глубок, / И рожь горела в воспаленье, / И в роже пух, и бредил Бог.*

Примечание в «Стихотворениях» 1933: «Не все догадываются, что рожа тут в значении болезни, а не уродливого лица». Исправление этого стиха в «Избранном» 1945: «И в лихорадке бредил Бог». – «Предгрозовое душное безветренное затишье; первые капли дождя падают в дорожную пыль и катятся по ней, как шарики. Они кажутся пилюлями, а пыль – лекарственным порошком. Это потому что напряжение природы и всего мироздания болезненно, обморочно, горячечно, дурманно». – Слова о роже оставляем пока без пересказа.

Из 25 знаменательных слов в прямом значении употреблены 9: *селенье, мак, рожь, пыль, травы не гнулись, грозовой, накрапывало, дождь.* Только по ним реконструируется изображаемая картина в постепенно расширяющемся поле зрения: пыльная дорога с травой по сторонам, селенье с маками вокруг изб и полями ржи вокруг деревни и, наконец, все мироздание с Богом в пределе. В пря-

мом ли (и в каком?) значении упомянуты *рожа* и *пух*, пока неясно, т. е. на слова в переносных значениях остается 55–65% словаря (высокий показатель тропеичности).

Из 14 знаменательных слов, употребленных заведомо в переносном значении, метафорами являются 10: *мешок* (духота), *глотать пилюли и порошок железа, ждать целенья, гореть в воспаленье, бредить*. Все они без исключения объединены семантикой болезненности. К ней же присоединяется метонимическое сравнение («мак»), «как обморок» (подчеркнуто аллитерацией): мак уподобляется обмороку не по сходству, а по смежности, как источник наркоза и результат наркоза. Остальные три метонимии с болезнью не связаны: *Бог* (как предельный символ мироздания) и эпитеты *тихий* (перенесен с погоды на лекарство) и *глубокий* (перенесен с обморока на мак).

В осиротелой и бессонной, / *Сырой, всемирной широте* / *С постов спасались бегством стоны,* / *Но вихрь, зарывшись, коротел.* // *За ними в бегстве слепли следом* / *Косые капли. У плетня* / *Меж мокрых веток с ветром бледным* / *Шел спор. Я замер. Про меня!* «Застывшая напряженность разрешается: кажется, что летят стоны, потом короткий порыв ветра, потом косой дождь. Под ветром в саду шумят мокрые ветки, как будто ведут разговор: не обо мне ли?».

Из 25 знаменательных слов в прямом значении (в реальной картине мира) употреблены 10: *сырой*, *вихрь*, *коротел* (т. е. прекращался, как бы зарывшись в пыль), *следом – капли, у плетня мокрые ветки с ветром, я замер*. На слова в переносных значениях остается 60%: показатель тропеичности – прежний.

Если в первых двух строфах поле зрения расширялось, то во вторых двух строфах оно суживается: сперва гиперболизированная четырьмя эпитетами «всемирная широта», потом прежний сельский пейзаж, в котором предгрозье переходит в грозу, потом кусок сада с ветками над плетнем, потом герой стихотворения. Первые две строфы расширяли мир до Бога, вторые сужают его до «я»: оба полюса этого мира теперь обозначены. Первые две строфы были статичны, вторые – динамичны, причем если поле зрения сужалось центростремительно, то движение направлено, по-видимому, центробежно: «стоны спасаются бегством» врассыпную, во все стороны, а капли дождя летят следом. Первые две строфы были насыщены

духотой и сухостью, здесь она стремительно переходит во влажность: в трех фразах *сырость* сгущается в пыли, но *косые капли* продолжают лететь, а в *мокрых ветках* опять шумит *ветер*: движение как будто передается от вихря дождю, а от дождя веткам.

Из 15 слов, употребленных в переносном значении (60%), 11 являются метафорами. Из них 4 по-прежнему окрашены семантикой болезненности: *осиротелый* и *бессонный* (т. е. одинокий и измученный), *бледный*, *слепнуть* (видимо, тот же образ капли, окутываемой пылью, что и в «пилюлях» первой строфы). Другие 4 вносят дополнительную семантику страха: *в бегстве, с постов спасались бегством*. Неожиданная военная конкретность «с постов» подсказана реальностью лета 1917 года, когда солдатское дезертирство стало массовым явлением; двумя стихотворениями раньше, в «Распаде», упоминался «дух солдатских бунтов». При некотором воображении это поможет осмыслить предыдущие образы болезненности как картину военного лазарета (замечание Ю.Л. Фрейдина) и придать дополнительный оттенок образу «железа». Независимы от этих семантических окрасок последние 3 метафорических слова – *шел спор* и *зарывшись* (с эллипсом обстоятельства: «в пыль»?). Метонимиями являются *стоны* (причинно-следственная смежность: «так тяжело, что хотелось стонать»), *широта* (вм. «пространство») и *косые* (капли, вм. их полета; может быть, соседняя семантика болезненности заставляет здесь ощущать оттенки «перекошенный» или «косоглазый»?). Наконец, гиперболой является слово *всемирной*.

Я чувствовал, он будет вечен, / Ужасный, говорящий сад. / Еще я с улицы за речью / Кустов и ставней – не замечен; // Заметят – некуда назад: / Навек, навек заговорят. «Ночь перестала быть душной и безмолвной, но осталась страшной. Герой отгорожен от нее окном, но если эта ограда исчезнет, он окажется необратимо втянут в этот трагический мир природы». – Из 17 знаменательных слов к реальной картине мира можно отнести 7: *улица, ужасный сад, кусты и ставни, чувствовал, еще*. На слова в переносных значениях остаются те же 60%.

Картина мира дорисована: сухой воспаленной неподвижностью она обращена к тому полюсу, на котором бредящий Бог, влажным засасывающим шевелением – к тому полюсу, на котором прячу-

щийся поэт. Предыдущий отрывок перекликался социальной темой со стихотворением «Распад», этот отрывок перекликается со стихотворением «Плачущий сад» («Ужасный! – Капнет и вслушается…»), где герой тоже соприкасался с садом и уподоблялся ему, «готовый навзрыд». Поле зрения в стихотворении сперва расширялось от природы к Богу, потом сужалось от природы к герою, теперь оно расширяется от героя к природе: герой, перед ним окно, затем ставни, кусты, сад (плетень с мокрыми ветками) и улица, на которой только что пыльная сушь сменилась шумящим дождем. Точка зрения впервые становится личной, а позиция героя – показанной и потому уязвимой. Перекличка с метафорической темой предыдущего отрывка – герой, как дезертир, прячется и боится быть замеченным (замечание Ю.Л. Фрейдина); тонкий парадокс в том, что он находится в доме и боится взгляда от плетня, тогда как реального дезертира легче представить себе у плетня, прячущимся от дома.

10 слов, употребленных в переносном значении, – все метафоричны: *не замечен, заметят* (природа олицетворяется), *за речью, говорящий, заговорят* (природа наделяется речью), *навек, навек, вечен, некуда назад* (природа поглощает героя). Бросается в глаза сгущение одинаковых и однокоренных слов – сигнал концовки, как застывание на месте («я замер»). В первой части стихотворения природа была нема и неподвижна, во второй она обретала движение, в третьей (точнее, еще на исходе второй, в 16-й строке) обретает речь. Важнейшее слово – последнее, «заговорят» – двусмысленно соединяет бытовое значение («заговорить до умопомрачения») и магическое значение: «заговорить = заклясть», включить в трагический мир природы. Обычно природа у Пастернака – радостная и ликующая, здесь – опасная и пугающая; точно так же и вся любовь лета 1917 года – счастье, но в ней есть и «попытка душу разлучить», и «конец». Эта тема трагической природы перекидывается отсюда в стихотворение «Болезни земли».

В первых частях описывалось только пространство мира – слов, обозначающих время, не было, а формы, обозначающие время, сводились к однообразному имперфекту. В третьей части появляются слова о вечности, а формы обогащаются перфектом («замер», «не замечен») и будущим временем. Не сразу замечается некоторая

странность: стихотворение называется «Душная ночь», однако темноты в нем нет, все образы – преимущественно зрительные и даже мелкописные («дождь в пилюлях»): ощущение такое, будто дело происходит днем. Слова «бессонный» и «слепли» (= «терялись в темноте»??) этому почти не мешают, только перед третьей частью (15-я строка) упоминание о «ветре бледном» позволяет думать, что наступает утро; это тоже включение времени. (Вспомним по аналогии, что у Гёте «Ночная песнь странника» была действительно ночной, ни одного зрительного образа; в лермонтовском же переложении «Горные вершины…» ночь исчезает, «не пылит дорога, не дрожат листы» воспринимаются только зрительно.)

Как конец стихотворения (тема «я») отмечен двусмысленностью одного слова «заговорят», так конец первой его части (тема «Бог») – двусмысленностью целой строки: «*И в роже пух, и бредил Бог*». Слово «рожа» имеет три значения, а «пух» два. Если принять на веру указание автора, что «рожа тут в значении болезни», то перед нами картина: «рожь горела в воспаленьи», и в этом рожистом воспалении природы вспухал «и бредил Бог». При рожистом воспалении кожа покрывается язвочками, а пораженная часть тела вспухает; если поражено лицо («рожа») и подволосная часть головы, то возможны бредовые видения, отсюда – «бредил» (подсказано Ю.Л. Фрейдиным). Слова *рожа*, *пух* (как и *бредил*) метафоричны, слово «Бог» метонимично (во всеобщем жару вставал образ мироздания? вставала мысль о Боге?). При таком понимании запятая после «пух» не нужна. Однако автор ее оставляет, и этим навязывает читателю второе, им же отвергаемое понимание: «и чье-то уродливое (искаженное болью?) лицо было в пуху (подушки спящего? подушки больного?), и бредил Бог» – если задаться вопросом, чье это лицо, то самый напрашивающийся ответ будет: Божье. Наконец, третье значение слова «рожа», по Далю – «*растн.* Malva, садовый просвирняк»: в таком случае речь идет об остатках тополевого пуха, осевших на садовые мальвы, как (выше) пыль на дорогу. В нарастании образного напряжения лучше вписывается первое понимание (ОК принимает его, не обращая внимания на запятую), подтвержденное примечанием и позднейшей правкой; но автор, видимо, дорожил этой игрой слов, опирающейся к тому же на аллитерацию с «рожью».

Аллитерациями в стихотворении выделена более всего именно эта строфа, и за ней две следующие. В них сосредоточены повторы целых звуковых комплексов: «селенье-целенья», «мак-как-обморок», «рожь-в роже», «пух-Бог», «осиротелой-сырой-широте», «постов-стоны», «слепли-следом», «капли-плетня», «веток-ветром». Напротив, во вступительном четверостишии только «пыль-пилюлях», а в заключительном – только «кустов-ставней».

Если искать подтекстов «Душной ночи» в русской поэзии, то с сомнением вспоминается последняя строфа фетовского «Это утро, радость эта…» (уже напоминавшего перечислительной конструкцией «Определение поэзии»): «Эти зори без затменья, этот вздох ночной селенья, эта ночь без сна, эта мгла и жар постели…» Конечно, тема ночной грозы сразу напоминает и о Тютчеве («Ночное небо так угрюмо…»), но тут-то и бросается в глаза, что «в грозовом мешке» Пастернака собственно грозовой разрядки не происходит: сушь и удушье сменяются дождем и ветром, но без молнии и даже зарниц.

<Позже М.Л. Гаспаров в своей статье «Пересказ как исследовательский прием: два стихотворения Б. Пастернака» (Вестник истории, литературы, искусства. Т. 2. М., 2006. С. 105–116) дополнил «Душную ночь» разбором стихотворения «Еще более душный рассвет».

Еще более душный рассвет. Предыдущее стихотворение («Душная ночь». – *Ред*.) было безличным; описывалась, действительно, «душная ночь», а «я» «у плетня» появлялся в ней только в конце, непонятно зачем. Новое стихотворение содержит объяснение. «Плетень» – перед домом, где живет героиня, герой затемно приходил сюда от бессонной тоски, но избыть эту тоску ему все равно не удается даже с трех попыток. Эти три попытки в трех строфах и описываются одна за другой; каждое описание заканчивается монотонным сравнением. В «Душной ночи» вокруг героя были пыльные травы, рожь и всемирная широта; в «Душном рассвете» – пыльный рынок: видимо, следует воображать, что окнами на рынок выходит дом, в котором живет героиня. ОК справедливо замечает, что это значит: пространство сужается, дыхание стесняется.

Первая строфа. Вступление: *Все утро голубь ворковал / У вас в окне. / На желобах, / Как рукава сырых рубах, / Мертвели ветки*. «Сумрачное утро после ночного дождя, первые утренние звуки». – Голубь – образ, окруженный светлыми ассоциациями, образец любви: стихотворение начинается с положительной ноты. Но чем больше расширяется поле зрения, тем больше мрачнеют образы: голубь воркует «в окне» любимой, ветви мертвеют на крыше или перед крышей дома, а в следующей фразе под небом в тучах останется только тоска. Из 10 знаменательных слов только *мертвели* представляет собой метафору, да три слова входят в состав сравнения; остальные – в прямых значениях. Показатель тропеичности – 15% (1:7), большинство слов – в прямых значениях, текст понимается без труда.

Первая попытка преодолеть тоску: *Накрапывало. Налегке / Шли пыльным рынком тучи, / Тоску на рыночном лотке, / Боюсь, мою / Баюча. // Я умолял их перестать. / Казалось – перестанут. / Рассвет был сер, как спор в кустах, / Как говор арестантов*. «Тоска в душе: она еще сильнее от вида движущихся туч и пустого рынка, она со всех сторон подозревает недоброжелательство. Хочется, чтобы она отпустила душу». (При желании «тучи» и «рынок» можно ощущать как всеобъемлющую пару «природа и культура».)

Накрапывало в сочетании с рифмой на *-ке* возвращает нас к зачину предыдущего стихотворения: душная напряженность, дождь задыхается в пыли. В первом четверостишии из 11 знаменательных слов – 3 метафорических: *шли налегке*, *баюча*; во втором – из 10 слов одно, *умолял*, одно частично, *сер*, да еще четыре входят в состав сравнения. Процент тропеичности – около 30% (5 из 17 слов). Это не так уж много, но понимание затруднено – сближением слишком многих реальных образов вокруг связующих метафорических. Тучи, рынок, лотки и тоска – реальные образы изображаемого мира, но связаны воедино они глагольными метафорами – стертой метафорой *шли тучи* (подновленной наречием *налегке*) и не столь тривиальной *баюча* (обычно «баюкать» значит «успокаивать», а здесь, судя по тому, что герой умоляет «перестать», по-видимому, это скорее значит «сохранять в беспокойном состоянии»). Спор в кустах и говор арестантов – реальные образы сравниваемого мира, но входят в сравнение они через переносные значения эпитета *сер*. В сло-

восочетании «рассвет был сер» слово *сер* выступает в прямом значении; в словосочетании «сер, как спор в кустах» – в метафорическом (*сер* – «незаметен, приглушен»); а в «сер, как говор арестантов» – едва ли не с прибавлением метонимического значения (*сер*, как арестантская одежда). В предыдущем стихотворении недоброжелательный спор веток с ветром напоминал (очень зыбко) скрытный разговор дезертиров, разбежавшихся с постов. Теперь эти ассоциации подкрепляются: упоминанием об арестантах.

Вторая строфа. Пропускаем восемь строчек («Я умолял…»): мы вернемся к ним потом. Вторая попытка преодолеть тоску: *Но высь за говором под стяг* / *Идущих туч* / *Не слышала мольбы* / *В запорошенной тишине*, / *Намокшей, как шинель*, / *Как пыльный отзвук молотьбы*, / *Как громкий спор в кустах*. «Напрасно: небо в тучах и пыльная мокрая тишина вокруг только усиливают тоску и тревогу». Первая попытка кончалась обнадеженностью: «Я умолял их перестать. Казалось – перестанут». После второй это уже не кажется. При первой попытке адресат мольбы был назван «тучи», а обстановка – «пыльный рынок», теперь они стали более высокими абстракциями, *высь* и *тишина*. Прежде тучи шли «налегке», теперь о них сказано: *говор туч*, *идущих под стяг*, то есть на военный сбор: картина, привычная для военного времени, слово «стяг» из высокого стиля. О безответной тишине сказано четырежды: она – (1) *запорошенная*, (2) она *намокшая, как шинель*, (3) *как пыльный отзвук молотьбы*, (4) *как громкий спор в кустах*. Здесь опять разворачивается парадоксальная образность, намеченная в предыдущем стихотворении: душная ночь и рассвет – неслиянно и нераздельно сухие и влажные, и эти сухость и влажность соединяются в духоту. «*Запорошенная*» (пылью) – это сухость; «*намокшая* шинель» – влажность; «*пыльный* отзвук молотьбы» – сухость (пыль, но уже не природного, а культурного происхождения), но здесь осязательные образы уступают место слуховым, слово *пыльный* – уже метонимия; и наконец, «громкий спор в кустах» – пассивная тишина превращается в активно протестующий спор. Это нарастание слуховых образов заставляет оглянуться на самый первый из них, *говор* «идущих туч», напоминающий о «навек заговорят» в конце «Душной ночи». Самый вещественный образ здесь – «шинель», он подкрепляет метафорические образы солдат, идущих

под стяг в начале, и, может быть, неназванных дезертиров в кустах – в конце.

Из 17 знаменательных слов 7 входят в состав сравнений, в том числе одно – как метонимия, *пыльный*. Из 10 остальных в прямых значениях употреблены только два ключевых, *тучи* и *тишина*: это означает 80% тропеичности, небывало высокая усложненность. Но почти все эти переносные значения – достаточно простые метафоры-олицетворения: *за говором* (туч), *идущих под стяг*, *высь* (= «небо», оттенок метонимичности) *не слышала мольбы*…

Третья строфа, третья попытка преодолеть тоску: *Я их просил* – / *Не мучьте!* / *Не спится*. / *Но – моросило, и топчась* / *Шли пыльным рынком тучи*, / *Как рекруты, за хутор*, *поутру*, / *Брели не час, не век*, / *Как пленные австрийцы*, / *Как тихий хрип*, / *Как хрип*: / «*Испить*, / *Сестрица*». «От тоски и тревоги кажется, что впереди только война, плен и лазаретное умирание с пересохшим горлом».

Слова «*Я их просил*» относятся опять к тучам. Слова «*Не мучьте! Не спится*», видимо, представляют собой обращенную к тучам прямую речь. Далее следует последняя картина неба с идущими тучами, отчасти повторяющая две предыдущие. От первой близко повторены строки: «(Накрапывало. Налегке) *Шли пыльным рынком тучи*». Положительно окрашенное «налегке» снижено на менее приятное «*топчась*». От второй картины дважды варьируется мотив «говор под стяг идущих туч» – тоже со снижениями. Прежде всего исчезает высокий образ стяга, идущие за ним теперь прямо и сниженно названы «*рекрутами*» (точнее было бы «новобранцами», но в бытовой речи это были синонимы), идут они неохотно («*топчась*», «*брели*») и недалеко («*за хутор*»). Далее – снижение еще на ступень: это не новобранцы по пути к войне, а пленники по пути с войны, перед нами не начало, а конец судьбы. («Пленные *австрийцы*» – бытовая реальность, многонациональные австрийцы сдавались в плен чаще, чем германцы.) Выстраивается мрачнеющая последовательность концовочных слуховых образов: в конце предыдущего стихотворения был спор веток с ветром (природа), в новом стихотворении этот «спор в кустах» превращается в *говор арестантов* (человеческое общество), а он конкретизируется в *хрип пленных*. Наконец, за новобранцами исчезают и пленники, остается только бестелесный звук: *как рекруты*… *как пленные австрийцы,*

как тихий хрип, как хрип: «Испить, сестрица». Это концовочное (очень литературно-традиционное) испить завершает тему животворной влаги в мертвящей духоте (небо накрапывает, а земле нечего пить), а эта *сестрица* – всю тему «*Сестры моей – жизни*» в целом сборнике и в его заглавном стихотворении (там, в начале, была сестра-жизнь с разливом весеннего дождя, здесь – сестра милосердия со скудным питьем). (Проницательно отмечено у ОК.)

В этой заключительной строфе 22 знаменательных слова, из них 8 в составе сравнений (в том числе двукратное *хрип* в значении «хрипящих пленников» – как метонимия). Из остальных 14 слов 5 употреблены в переносном смысле как метафоры-олицетворения: (тучи) *шли, брели, топчась*, (а я их) *просил: не мучьте*! Процент тропеичности – средний, около 30%.

Такова основная тема лирического сюжета – «неизбывность тоски». В нее вдвинута – между первой и второй попыткой преодолеть тоску – контрастная тема: «предмет тоски», образ героини за радостным утренним умыванием. Это самая трудная часть стихотворения: количественно тропеичность здесь слабее, чем в «высь не слышала мольбы» и т. д., но сложность тропов здесь гораздо сильнее.

Возвращаемся к началу второй строфы: *Я умолял приблизить час*, / *Когда за окнами у вас* / *Нагорным ледником* / *Бушует умывальный таз* / *И песни колотой куски*, / *Жар наспанной щеки и лоб* / *В стекло горячее, как лед*, / *На подзеркальник льет*. // *Но высь за говором* и т. д. «Мне хотелось, чтоб вы проснулись и радостно начали умываться». – Такое понимание возникает, видимо, только из слов в прямом значении: *за окнами – умывальный таз на подзеркальнике, наспанная щека и лоб* (героини; собственно, эти слова можно считать синекдохами, «частью от целого» ее облика) и, может быть, ее песня. 7 слов из 18 (не считая трех слов в составе сравнений) – это около 40% прямых значений, остальные 60% – тропы. Мы помним, что в окончании этой строфы (*в запорошенной тишине* и пр.) показатель тропеичности был еще выше – 80%; вся строфа представляет собой стилистическую кульминацию стихотворения.

Эти тропы складываются в сложную синтаксическую конструкцию: *приблизить час* (= ускорить время, стертые метафора + метонимия), когда умывальный таз *бушует* (метонимия: собственно, бу-

шует вода в нем или героиня над ним), как *нагорный ледник* (сравнение), и *льет в стекло* (= отражает в зеркале, позволяет видеть и слышать, метафора + метонимия), во-первых, лоб героини, во-вторых, *жар* ее щеки (скорее, саму ее щеку: метонимия), в-третьих, *куски* (= отрывки, метафора) ее *колотой* (= несвязной, метафора) песни. О стекле-зеркале сказано, что оно *горячее* (= как полнота чувств героини, метонимия) – *как лед* (как ледяная вода, которой умывается героиня, другая метонимия). Как усложняются тропы к концу этой реконструированной фразы, видно каждому. Заметим, что здесь на 4 метафоры – 6 метонимий, а обычно метонимий бывает вдвое меньше, чем метафор; может быть, это тоже содействует стилистической напряженности.

В центре этой стилистической конструкции – слова: *таз, как нагорный ледник, бушует и льет*… Сразу видно, что все несогласованности в груде тропов проистекают из неполной согласованности этих исходных образов. Реальный образ «таз» получал от вспомогательного образа «нагорный ледник» окраску ледяного холода, но «нагорный ледник» получал от «таза» семантику «бушует и льет», что для ледника странно. Между тем, эта семантика еще более подчеркивалась дальнейшим эпитетом *льет* (песни) *колотой куски:* ассоциации с кусками колотого льда здесь неизбежны. (Для читателя «Сестры моей – жизни» они сразу подкрепляются воспоминанием о «Занятьях философией»: творчество как «щелканье сдавленных льдинок» и «захолодь» над «погребом со льдом» как питомник великой любви.) На одном конце семантической конструкции – катахреза *бушует нагорным ледником*, на другом – оксиморон *горячее, как лед* (и там, и здесь – сравнения!). Заметим, что оксиморон воспринимается, как ни странно, легче, чем катахреза, потому что «обжигающий холод» – выражение, уже вошедшее в язык. В такой рамке логическая основа образов расшатывается до предела; кажется, даже у Пастернака это редко встречается.

В результате создается парадокс: мирное и радостное совмещение ледяного холода (покой и чистота) с живым жаром (бушующая деятельность). Он антитетичен другому парадоксу, лежащему в основе обоих наших стихотворений: «духоте» как напряженному томительному сосуществованию пыльной сухости и бессильно накрапывающей влаги. Духота – признак залегшего окружающего ми-

ра, бушующий жар и лед – признак восходящего над этим миром человека. Противовесом этих двух парадоксов и достигается художественное единство стихотворения. В нем, как мы видели, три части: вялая душная тоска (первая строфа), напряженное противостояние (вторая строфа: здесь – бушующее пробуждение, там – «тучи под стяг»), обреченное поражение (третья строфа). Тропеический аккомпанемент – в I части 25% (6 из 24 слов), во II части 60% (22 из 28 слов), в III части 30% (5 из 14 слов). Параллелизм тематического и стилистического развития держит на себе всю композицию. В предыдущем стихотворении этого не было, там насыщенность тропами была ровной.

Теперь – несколько последних замечаний.

Во-первых: сразу видно, что во втором стихотворении («Еще более душный рассвет». – *Ред.*) пересказы получаются гораздо более краткие. Это потому, что в нем много сравнений, а в первом их почти не было. В пересказе мы описываем тот мир, «о котором говорится в этом стихотворении», а сравнения привлекаются из другого мира – на то они и сравнения, «Шли пыльным рынком тучи…» (метафора): тучи, действительно, идут над селеньем, где герой ждет рассвета перед домом героини; «…как рекруты, как пленные австрийцы» (сравнение): но ни рекруты, ни австрийцы реально по этому селению не идут (мы можем это вообразить, но прямо в тексте об этом не сказано). Поэтому из пересказа они выпадают.

Во-вторых: мы ни разу не выходили за пределы текста, не привлекали для его понимания сведений, почерпнутых на стороне.

Пастернак ездил к Елене Виноград по телеграмме о том, что она заболела. Это, очень может быть, объясняет, почему во втором стихотворении столько тоски и тревоги, а в первом столько образов болезни. Но это разъясняет нам не содержание стихотворения – «о чем здесь говорится», – а источники стихотворения: «откуда пришли к поэту эти мысли и образы». Такие побочные сведения могут помочь нам понять Пастернака как человека, но не помогут понять его стихотворение как художественное произведение. Кроме того, всегда нужно считаться с запасом читательских знаний. Конечно, близкие знакомые Пастернака знали о Елене Виноград и ее болезни. Но бесчисленные читатели «Сестры моей – жизни» этого не знали. (И даже профессиональные филологи не знали до самого недавнего

времени.) Поэтому рассчитывать на такое понимание Пастернак не мог и не хотел.

В-третьих: можем ли мы притязать, что наше понимание текста – единственно правильное? Конечно, нет: это гипотеза, которую мы попытались обосновать. Возможны и другие гипотезы. Какая лучше, – как всюду в науке, определяется двумя критериями: лучше та, которая объясняет больше конкретных фактов (скажем, словоупотреблений в нашем тексте) и которая делает это более простым образом. (Эти два критерия тоже могут вступать в конфликт, – но так бывает во всех науках.) Каждый читатель может строить свое собственное понимание этого (и всякого) текста, включая в него любые свои домыслы, – это его законное право на читательское сотворчество. Некоторые школы литературной критики очень увлекались и увлекаются такими фантазиями. Они бывают интересны и красивы, но помогают понять не столько текст писателя, сколько душу критика. Приписывать плоды такого сотворчества Пастернаку или иному автору никак не допустимо. Только после оценки гипотезы по двум критериям!

И в-четвертых: изложенное здесь – отнюдь не полное описание двух стихотворений Пастернака, это только ответ на вопрос, «о чем в них говорится». Например, мы совсем не касались их стихосложения и звукописи. А заметим: в первом стихотворении стих проще, во втором сложнее. Первое написано привычными строфами 4-стопного ямба с привычными перекрестными рифмами, а второе – неровными ямбическими строчками, то с рифмами, то без рифм, то с внутренними рифмами, причем часто очень неточными, так что читатель должен быть все время настороже: случайно или не случайно очередное созвучие? А это отвлекает его внимание от того, «о чем говорится» в стихотворении, и от этого стихотворение кажется еще трудней и непонятнее, чем оно есть. Когда перед нами анализируют стихотворения, то обычно подчеркивают, как замечательно их форма подчеркивает и выявляет малейшие детали содержания. Но это не всегда бывает так: между формой и содержанием всегда есть напряжение, и часто именно оно нужно и важно для целей поэта. Однако это уже тема для дальнейших размышлений.

Главное же вот в чем. Мы подвергли два стихотворения Пастернака (Душная ночь, Еще более душный рассвет. – *Ред*.) унизи-

тельно примитивной операции: пересказали их содержание «своими словами». Стало ли от этого понятнее, «о чем говорится в этих стихах»? Для нас стало. Это еще не так много: может быть, для более талантливых читателей оно и так было ясно с самого начала. Но мы показали, какое сложное сплетение метафор и метонимий лежит между этим субстратом и зримым текстом стихотворений, – а вот это до сих пор для данных стихотворений показано не было, по крайней мере в печати. Между тем ясно, что именно эта образная ткань составляет сущность поэтики этих стихотворений – «делает поэзию поэзией», и притом пастернаковской поэзией. За возможность такого подступа к исследованию этой поэтической ткани мы и должны быть благодарны такому забытому приему, как простой «пересказ содержания произведения».>

Мухи мучкапской чайной. Стихотворение из раздела о ссоре с любимой: «Попытка душу разлучить», четыре стихотворения. Расположены они в последовательности, противоположной фабульной: следовало бы 4) «Попытка душу разлучить», фон любовной близости и названья Ржакса и Мучкап; 3) «Дик прием был, дик приход», описание размолвки; 2) «Мухи мучкапской чайной», после размолвки; 1) «Мучкап» («Душа – душна…»), отъезд и волнение, придет ли она его проводить. Этих вопросов композиции разделов и книги в целом мы здесь не касаемся; общий контекст стихотворения о мухах, во всяком случае, читателю ясен, хотя бы со второго чтения. К сожалению, нам не была доступна работа: *Anna Majmiesku1ow*. «Мухи мучкапской чайной» Бориса Пастернака[*].

Если бровь резьбою / *Потный лоб украсила,* / *Значит, и разбойник?* / *Значит, за дверь засветло?* «Летом, в предвечернее время, вспотевши от зноя, нахмурив брови, герой приходит к героине, но она прогоняет его, как разбойника». – Так и ОК; очень важно, что внешность героя показана со стороны, глазами возлюбленной, это позволяет ему потом (4-я строка) говорить о себе в третьем лице. Впрочем, не исключено и понимание: «Если у героини от зноя пло-

---

[*] *Majmieskulow Anna*. «Мухи мучкапской чайной» Бориса Пастернака // Zeszyty Naukowe Weszej Szkoly Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne. Z. 35. Filologija Rosyjska. (12) 1990.

хое настроение и хмурятся брови, значит ли это, что героя надо гнать, как разбойника?» Слова в прямом значении, по которым приходится конструировать ситуацию: *потный лоб*, *за дверь*, *засветло* (но не *бровь* – это синекдоха). Зачин насыщен эллипсами, пропусками слов (Если <я прихожу к тебе с нахмуренной> бровью на потном лбу, <разве это так уж сразу> значит, <что я> злодей…») – может быть, имитирующими взволнованную речь. Необязательное с первого взгляда слово *засветло* (герой собирался провести с любимой женщиной весь вечер) вводит тему времени, которая пройдет по строфам: «засветло» (I) – закат солнца (III) – ночь (VIII–IX) – и в концовке выход из масштаба часов в масштаб месяцев («в июле», XI).

Но в чайной, где черные вишни / *Глядят из глазниц и из мисок* / *На веток кудрявый девичник,* / *Есть, есть чему изумиться!* «Герой уходит в чайную, садится у окна, за окном – ветки в кудрявой листве, похожие на девушек» (может быть, не хуже, чем прогнавшая его возлюбленная, фамилия которой, как мы помним, – Виноград). Ветка с девочкой сравнивалась еще в «Не время ль птицам петь». «Начинается изумительное чудо успокаивающего слияния с миром: черные глаза героя становятся похожи на темные вишни в мисках, стоящих в чайной». Вероятнее даже, не «черные глаза героя», а «черные глаза сидящих в чайной»: т. е. герой попадает в успокаивающую среду, где люди, вещи и ветки уже – одно. Время действия – июль (строфа II), как раз сбор вишен. Менее вероятно, что «вишни в мисках» – это часть крупного («глыбастого») растительного орнамента из строфы V. Предположение ОК, что «девичник» – это настоящие девушки в чайной, которые могли бы стать предметом для ревности, вряд ли возможно: чайная – мужское место. В прямом значении: *чайная, миски, вишни, ветки,* м. б. *изумиться* (гипербола).

Солнце, словно кровь с ножа, / *Смыл – и стал необычаен.* / *Словно преступленья жар* / *Заливает черным чаем.* Герой говорит о себе то ли в первом, то ли в третьем лице (как будет видно из слов *в душе его* в следующей строфе). С ним и с миром совершаются параллельные изменения. «Необычайное чудо продолжается. Он пьет чай, крепкий до черноты, и перестает чувствовать себя преступником. Одновременно и за окном постепенно закатывает-

ся солнце, кровавое, как преступление», и приближается чернота ночи. Если принять (натянутую?) метонимию «солнце = пот от зноя» (КП), то связь еще проще: «герой, войдя в чайную, умывается и садится пить чай». ОК не допускает возможности разговора о себе в третьем лице и подставляет подлежащие: «<Бог> смыл солнце с неба, и <гроза> заливает его черным чаем» – это ненужное усложнение (подсказанное словом «Божьей» в строфе IV). Скорее уж можно подставить «<Вечер> смыл солнце и стал необычаен…»; но тогда в следующей строфе пришлось бы понимать «к дню, кипящему в душе вечера», а это странно. В прямом значении: только *солнце*, *чай* (80% тропеичности), отсюда и трудности реконструкции.

Пыльный мак паршивым пащенком / *Никнет в жажде берегущей* / *К дню, в душе его кипящему,* / *К дикой, терпкой Божьей гуще.* За параллелью с дальним солнцем – параллель с ближним заоконным маком. Речь от третьего лица: «Покой еще не наступил: в душе героя еще кипят страсти миновавшего дня, хотя чай уже выпит, и в чашке осталась лишь гуща чаинок – невкусных, но благодатных». (Как герой успокаивает себя чаем, так на чай переходит дикость его страстей.) «В этом успокоении – спасительном, берегущем – хочет принять участие и снотворный мак, тоже засохший и жаждущий, как будто тоже кем-то прогнан, подобно паршивой собаке». (В предыдущей строфе закат за окном и чаепитие перед окном были только параллельны; здесь мак тянется к участию в чаепитии, параллели сближаются.) «Берегущей» – метонимия: бережет, конечно, не жажда, а утоление жажды. «Кипящий» день – по ассоциации с кипящим чаем; мак (закрывающийся на ночь) тоже похож на чашку. Маки в зной – тема двух стихотворений Анненского, но вряд ли они обогащают смысл нашего стихотворения. В прямом значении – *пыльный мак, душа, терпкая гуща.* Всего в первых четырех строфах 16 прямых словоупотреблений на 42 знаменательных слова. Показатель тропеичности – 60%.

До сих пор стихотворный размер менялся с каждой строфой – как будто отражая душевное смятение поэта. Дальше он становится единообразен, как будто герой успокаивается. Это 4-ст. хорей с окончаниями МЖМЖ, как в строфе «Солнце, словно кровь с ножа, смыл…», где говорилось о начинающемся успокоении.

Ты зовешь меня святым, / Я тебе и дик и чуден, – / А глыбастые цветы / На часах и на посуде? Возвращение к разговору от первого лица – со вторым лицом, с отсутствующей возлюбленной. Она называла его (не только разбойником, а и) юродивым – «диким и чудным святым; но разве не такова же вся обстановка чайной, с которой сливается герой?» Циферблаты и тарелки, украшенные изображениями цветов – бытовые реалии. Неожиданный переход от «<ты зовешь меня> разбойником» к «ты зовешь меня святым» – через подразумеваемый образ сораспятого разбойника, первым вошедшего в Христов рай; раю в таком случае уподобляется чайная. Слово «святой» подготовлено «Божьей гущей». В прямом значении – *зовешь, цветы на часах и на посуде*. Начало этой второй части стихотворения отмечено на лексическом уровне окказиональным неологизмом *глыбастые*.

Неизвестно, на какой / Из страниц земного шара / Отпечатаны рекой / Зной и тявканье овчарок, // Дуб и вывески финифть, / Не стерпевшая и пла́шмя / Кинувшаяся от ив / К прудовой курчавой яшме. Слияние с миром расширяется, включая не только чайную, но и ее окружение (подготовлено тянущимся маком в IV строфе), а за ним – «всю землю: реку, пруд, ивы над ним, дуб (рядом с чайной?), крашеную вывеску чайной, собачий лай». Сравнение мира с книгой по-средневековому традиционно, но здесь остранено словами и другого времени «земной шар» и «отпечатаны». Почему «рекой» в творительном падеже? может быть, река уподобляется строке книги? Пруд – в ряби или в расходящихся кругах, как яшма; эпитет «курчавый» повторяет «кудрявые» ветки из строфы II – может быть, это отражение ив в пруде? В четырех строфах проходят образы всех пяти чувств: *мак* – обоняние, *терпкость крепкого чая* – вкус, *зной* – осязание, *тявканье* – слух, *глыбастые цветы* (перекликающиеся с маком), *вывески финифть* и пр. – зрение. С расширением мира точка зрения перемещается, чайная видится не изнутри, а снаружи – из такой дали, откуда может казаться, что вывеска чайной отражается («плашмя») в пруду. (ОК наивно предполагает, что вывеска снята с чайной и перевешена поближе к пруду.) В прямом значении: *зной, тявканье овчарок, река, прудовой, ивы, дуб, вывеска*. Лексически необычно слово *тявканье* (чаще – про маленьких собак); редкую фигуру «гистеросис» напоминает сло-

восочетание *плашмя кинувшаяся* – как будто вывеска сперва приобрела горизонтальное положение, а потом кинулась отражаться в воде (а не наоборот); от ив (хотя ивы и в прямом значении) – метонимия «с берега». Всего в строфах V–VII 12 прямых словоупотреблений на 27 знаменательных слов. Показатель тропеичности – 55%.

Это кульминационный перелом: за слиянием с миром начинается творчество, сублимация своего горя: сочинение стихов. Черные строчки стихов уподобляются черным мухам, упомянутым в заглавии. Подтекст этого необычного уподобления – Апухтин, «Мухи, как черные мысли, всю ночь не дают мне покоя…» (и его вариация у Анненского в «Тихих песнях»: «…Я хотел бы отравой стихов / Одурманить несносные мысли… Мухи-мысли ползут, как во сне, / Вот бумагу покрыли, чернея…»). Материализация мыслей была уже в предыдущем стихотворении, «Мучкап»: «даль табачного какого-то, как мысли, цвета». Возможна, но отнюдь не обязательна – антитезой к «святому» и «Божьему» – книжная ассоциация «Вельзевул – князь мух».

Но текут и по ночам / *Мухи с дюжин, пар и порций,* / *С крученого паныча,* / *С мутной книжки стихотворца*. «Сумерки кончились, наступает ночь; мухи вьются над пивом, чаем и закуской в чайной, над вьющимися растениями (в чайной или снаружи?), а невнятные стихи – над книжкой поэта». – Глагол «текут» связывает новую тему с рекой из предыдущих строф; в применении к стихам подтекстом является пушкинская «Ночь», где «стихи, сливаясь и журча, текут, ручьи любви, текут, полны тобою». «Мутная книжка» – может быть, записная, а может быть – апухтинская. «Пара» чая – чайники с заваркой и кипятком; «дюжина» пива (12 бутылок) вызывает сомнение: пиво в чайных не подавалось (и не было ли оно в 1917-м запрещено сухим законом?). В прямых значениях – *ночи, мухи, крученый паныч*, м. б. *книжка стихотворца*. Начало новой части отмечено редким диалектизмом *крученого паныча* (вьюнок ипомея) – к тому же в строке очень редкой ритмической формы.

Здесь возможно (несколько натянутое) скрещение подтекстов. К. Поливанов склонен видеть за стихотворением гоголевский подтекст (южные декорации), Ю. Фрейдин – подтекст Достоевского (преступление). Развернутое сравнение с мухами напоминает первую главу «Мертвых душ» («мухи на белом сияющем рафинаде

в пору жаркого июльского лета…»). *Крученый паныч* может ассоциироваться с «гороховым паничем» – рассказчиком из предисловия ко второй части «Вечеров на хуторе близ Диканьки». На Гороховой в Петербурге жил Рогожин из «Идиота». В финале (IV, 11) там лежит убитая Настасья Филипповна (говорится о ноже и вытекшей крови, ср. строфу III), и над ее телом «зажужжала проснувшаяся муха» и т. д. Насколько обстановка трактиров и чайных характерна для Достоевского вообще – общеизвестно. Но, думается, эти подтексты можно считать необязательными.

Будто это бред с пера, / Не владеючи собою, / Брызнул окна запирать / Саранчою по обоям. «Все больше стихов, все больше мух, они – как казнь египетская, в чайной закрывают окна, чтобы они не слетались из темноты на свет» (по ОК – чтобы укрыться от наступающей грозы). – «Брызнул» соотносится с предыдущим «текут». В прямых значениях: *обои, окна запирать* (вряд ли *перо*: чернильница для чайной нехарактерна, и поэт, скорее, пишет карандашом). Синтаксис («<стих> брызнул… по обоям… <чтобы> окна запирать») необычным образом соединяет два разных движения – 1) мух от «дюжин, пар и порций» во все стороны, заполняя чайную до самых стен, 2) служителей к окнам, чтобы отгородиться от других, внешних мух.

Будто в этот час пора / Разлететься всем пружинам, / И жужжа, трясясь, спираль / Тополь бурей окружила. Развивается мотив не *владеючи собою*: «Распадается все, что сковывало бурю вдохновения: стихи (которые, вырвавшись из-под пера, заполнили чайную) теперь заполняют и внешний мир, кружась вокруг тополя». *Образ пружины, спирали* («разлететься» вместо «распрямиться» – конечно, от мушиной образности) вызывает ассоциативный: «мухи» (скорее, мошки) толкутся в воздухе столбом вроде предгрозового смерча – или чаинок в размешиваемом чае (замечание Ю. Фрейдина). Видимо, это только в воображении: ночью за окном это не может быть видно. «Тополь» перекликается с дубом и ивами в VII строфе. У ОК это настоящая буря с пыльным смерчем, который, обвиваясь вокруг дерева (что вряд ли представимо), похож на Лаокоона. В прямом значении: только *тополь*. Всего в VIII–X строфах 11 прямых значений на 28 знаменательных слов, показатель тропеичности – опять 60%.

Где? В каких местах? В каком / Дико мыслящемся крае? / Знаю только: в сушь и в гром, / Пред грозой, в июле, – знаю. Повторяется риторическое «Неизвестно, на какой из страниц земного шара…» (строфа VI) и мотив дикости, бредовости, необычайности (строфы III, IV, V, IX); июльская сушь подразумевалась в образах зноя (двойное «знаю» аллитерируется с «зноем», VI строфа), гром и гроза названы впервые, отмечая концовку. Любопытно, что на вопрос «где?» дается ответ «когда» (а в совокупности они значат: «здесь и теперь»). В рукописном варианте вместо «в июле» было «в разлуке», это крепче ввязывало стихотворение в тему «попытка душу разлучить», но было снято, по-видимому, потому что именно это стихотворение описывает попытку преодолеть размолвку творчеством. В прямых значениях: *места, край, сушь, гром* (? словосочетание *в гром* нестандартно), *гроза, июль, знаю* (дважды), 7–8 прямых значений на 10 знаменательных слов. Показатель тропеичности 20–30%; как будто концовка дает разгадку всех загадок и наконец-то называет предметы стихотворения своими именами. Это иллюзия: на самом деле своими именами названы только обстоятельства, а предметы – горе, стихи и мухи – продолжают волновать читателя сомнительностью своей разгадки.

В композиции книги за этим стихотворением следует прямое описание размолвки, «попытки душу разлучить»: «Дик прием был, дик приход…» Читатель вправе вообразить, что это и есть те стихи, которые поэт сочиняет по свежему впечатлению, сидя в чайной.

Конец. Стихотворение выделяется из книги и из всей поэзии тех лет стихотворным ритмом: (Х2д + Х3д) + (Х2д + 3-уд.) + Х3м, где 3-уд. – это три ударения подряд (во многих строфах – искусственные), в русском стихе – крайняя редкость. Подробный анализ этой ритмики – в статье Ю.И. Левина[*]. Контраст трех долгих безударных окончаний в начале трехстишия и нагромождения ударений в конце могут восприниматься как контраст (само)убаюкивания и тревожного пробуждения. Трудный ритм и обилие внутренних рифм понуждают к необычному выбору слов и образов.

[*] *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 171–174.

Кроме окончательного текста, сохранился автограф, содержащий еще три строфы. Мы рассмотрим их в составе стихотворения (отметив квадратными скобками), потому что, как будет видно, без них смысл стихотворения почти полностью теряется.

Наяву ли всё? Время ли разгуливать? / Лучше вечно спать, спать, спать, спать / и не видеть снов. «Ночь, улица, герой гуляет в бессоннице, голова уже туманится, можно мечтать о сне: хорошо бы вечном, хорошо бы без сновидений». (Намек на монолог Гамлета «Быть или не быть», а через него – отсылка к «Урокам английского» с умирающей Офелией и к «Елене», упоминающей ее.) «Спать!» – как бы продолжение стихотворения «У себя дома». *Снова – улица. Снова – полог тюлевый. / Снова, что ни ночь, – степь, стог, стон, / И теперь и впредь.* «Герой с улицы возвращается домой и погружается в сон, но с навязчивыми сновидениями: степь, стог, стон». – *Полог тюлевый* – вероятно, занавеска на окне (напоминание о «В занавесках кружевных…»), рубеж между улицей и комнатой, где начинается сон (по ОК – полог над постелью; но мужской постели это не свойственно). *Степь* – оглядка на всю «Книгу степи», *стог* – на стихотворение «Степь» с «цепью стогов» и «нашим ометом» (и на соседний «Распад» с пожаром «революционной копны»). *Стон* – стон любви при подразумеваемом в «финале» «Степи» соединении любовников (ср. «В неге прояснялась мысль… как стон» в «Попытке душу разлучить») и стон мучения тоскующего теперь героя.

Листьям в августе, с астмой в каждом атоме, / Снится тишь и темь. Вдруг бег пса / Пробуждает сад. // Ждет – улягутся. Вдруг – гигант из затеми, / И другой. Шаги. «Тут есть болт». / Свист и зов: тубо! Сон о лете продолжается: от стога, цели ночной прогулки, возвращается к деревенскому дому, ее началу. «Ночь, сад вокруг дома спит в темной тишине и духоте; его пробуждает сторожевой пес; пса встревожили два человека, которые, вместо того, чтобы лечь спать, шагают из сада к калитке, возятся, отворяя ее, и из темноты кажутся великанами. Они успокаивают пса криком: тубо». – Ночная «астма» сада – отсылка к вечеру, «задохнувшемуся в охре» из предыдущего стихотворения «Послесловье» (ОК). Спящий сад – не только метафора, но и метонимия: сон героя переносится на предмет его сновидения (ОК). Кто «ждет», что кто

«уляжется»? Ждет, скорее, сад, чем пес (о псе было бы сказано: «ждал»). «Улягутся» – сперва кажется, что это потревоженные листья, единственное существительное во множественном числе. Они потревожены не псом, пробегающим ниже веток, – стало быть, людьми, прошедшими по саду. ОК считает, что у калитки, еще не войдя в сад, стоят герой и его возлюбленная, возвращающиеся с ночной прогулки. Последовательность описываемых действий, в самом деле, соответствует: сперва видны фигуры героев, потом слышны их шаги к калитке, потом их голоса над запором. Однако тогда «бег пса» преждевременен: вряд ли его встревожили дальние силуэты еще до звука шагов и шума у калитки. Поэтому скорее – напротив, это герои, выходящие «из затеми» сада на ночную прогулку. В таком случае «улягутся» относится не к листьям, а к (этим двум) людям. Затихший сад напоминает прежде всего тишину в стихотворении «Плачущий сад», а калитки в полумраке упоминались в предыдущем «Послесловьи».

Далее следует строфа, оставшаяся в рукописи 1919 года [*Месяц на поле шляпу мял и за полы* / *Цапал. Сбоку плыл стук сабо.* / *Силуэт был бос.*] «Выйдя за калитку, двое идут по полю под лунным светом. Главный герой – в шляпе и босиком, его спутница – на деревянных подошвах». – Или (по ОК): «она была обута, но на падавшей тени обувь была не видна, и ноги казались босыми»; в таком случае герой не бос, а только в более мягкой обуви. В любом случае «стук» шагов по земляной деревенской улице или степной тропе – гипербола. «Сабо», деревянных башмаков французского типа в России не носили; для следующих, еще более нищих лет засвидетельствованы деревянные подошвы с подвязанными к ним ремешками или тесемками. *Шляпа* может быть понята метафорически – «играл светом и тенью на колышущейся траве поля», но это кажется натяжкой. Предположение ОК, что это месяцу приписываются шалости, antics игривого пса, ни на чем не основано. Видеть самого себя во сне со стороны – не совсем обычно, но возможно. В этой строфе впервые 3-ударное окончание второй строки требует искусственного чтения «стук-са-бо» (образ стука подчеркивается звуком) в расчете на то, что читатель за четыре строфы уже привык к нужному ритму. Строфа была выброшена, вероятно, из-за чрезмерного экзотизма «сабо». Это повредило стихотворению: вы-

пал образ месяца, к которому относится «он» в начале следующей строфы (для ОК этот *он* «неясен»).

Он буквально ведь обливал, обваливал / Нашим шагом шлях! Он и тын / Истязал тобой. «Мы шли под луной, твоя тень падала на придорожную изгородь». Здесь впервые о персонажах говорится не в третьем лице, а «мы» и «ты». Месяц «обливал» дорогу светом – традиционная метафора, на нее опирается аллитерацией нетрадиционная «обваливал дорогу нашим шагом», обе гиперболические; все это отмечено восклицательным знаком. Герои сливаются с природой, наполняются ее силой, становятся орудием месяца – для БП это высшее счастье, здесь кульминация стихотворения. В стихе она отмечена тем, что в первых трех строфах третья строчка была нерифмованной, а в следующих рифмована четырехкратно: тубо – бос – тобой – бор (дальше две строфы опять нерифмованы, а последние четыре рифмованы попарно). *Истязал*: полосы ее тени, прерывисто ложащиеся на редкие столбы изгороди, похожи на удары (для ОК эта фраза неясна); союз «*и* тын» подразумевает, что героиня истязала и его, героя, – прямо об этом до сих пор не говорилось, это отсылка к циклу «Попытка душу разлучить». *Шлях* опять напоминает стих. «Как были те выходы в степь хороши…».

[*Были до свету подняты их поступью / Хаты; – ветлы шли из гостей / Той стезей, что и бор. // С ветром выступив, воротились из степи, / С сизых бус росы пали в сад, / Завалились спать.*] Возвращение от кульминационных «мы» и «ты» к третьему лицу. «Они шли, окрыленные природой, и от этого спящие хаты оживали, а деревья на деревенских улицах чувствовали себя там чужими и рвались вернуться к деревьям в лесу» (*бор* – неточное название мелких лесостепных рощ). «Такими же слившимися с природой они под утро вернулись из степи: как капли росы падают с веток, так и они завалились спать». – Только здесь происходит возвращение из степи («ждут – улягутся…»); вычеркнув эти строфы из рукописной редакции, автор заставил ОК неправильно понимать начальную сцену у калитки. Капли росы на ветках – отсылка к «Ты в ветре, веткой пробующем», к «брильянтам в траве меж бус» в «Имелось» и прежде всего к «Душистою веткою машучи». Лексическая кульминация: высокое *стезя*, вульгарное *завалились*, народное или архаическое ударение *из сте́пи*. «Спать» –

возвращает к начальной строфе и позволяет сделать перерыв в развитии темы.

Осень. Изжелта-серый бисер нижется. / Ах, как и тебе, прель, мне смерть / Как приелось жить! «Сон о юге и августе кончается. Герой в Москве, осень, на желтых выцветших листьях капли дождя. Прелые листья, как вы умерли, так и мне хотелось бы умереть!» – Связь с предыдущей строфой – через сходство капель росы на ветках сада и дождя на ветках городских деревьев; с выпадением предыдущих строф эта ассоциация разорвана. *Прель* аллитерирует со словами *приелось*, а *приелось жить* перекликается с фразеологизмом *смерть как* («очень сильно»), оживляя в нем буквальный смысл. ОК предполагает в тексте точку после второй строки и переводит фантастически: «Смерть для меня – то же, что гниение для тебя, осень! Ах, как надоело жить!».

О, не вовремя ночь кадит маневрами / Паровозов: в дождь каждый лист / Рвется в степь, как те. // Окна сцены мне делают. Бесцельно ведь! / Рвется с петель дверь, целовав / Лед ее локтей. «Паровозы приезжают и уезжают в те южные места – горький соблазн! Как они (?), так рвется туда и каждый лист с ветки, и я из городской своей квартиры; окна не хотят меня пускать, но дверь сама рвется туда вместе со мною, потому что она тоже помнит прикосновение возлюбленной». – Это напоминание о стихотворении «Из суеверья», где было «пенье двери», «защелка» и героиня, вырвавшаяся из объятий, прижавшись спиной к двери. Окна в этой любви не участвовали, они принадлежали не весне, а зиме («В занавесках кружевных…»). «Паровозы», как справедливо пишет ОК, – это воспоминание о летних поездках – к героине («О бедный Homo sapiens…») и обратно («Возвращение»). «Как те» может быть понято и «как те влюбленные» (летом рвались в степь); в пользу этого говорит «как они» в следующей строфе, против – утрата связи с предыдущей фразой о паровозах. ОК предполагает за словами «сцены мне делают» какую-то драматическую размолвку с героиней, аналогичную стихотворению «Дик прием был, дик приход»; думается, что это необязательно. После «я» – в начале стихотворения, «они» – в следующих строфах, «мы» и «ты» – в кульминации, «я» – после кульминации, здесь действуют «я» и «она» («ее локтей») – герой безнадежно смотрит на «нее» со стороны.

Познакомь меня с кем-нибудь из вскормленных, / Как они, страдой южных нив, / Пустырей и ржи. // Но с оскоминой, но с оцепененьем, с комьями / В горле, но с тоской стольких слов / Устаешь дружить! «Покажи мне, что можно пережить такое же страстное лето (и не сделаться несчастным), – потому что трудно жить таким измученным, выговаривая душу только в стихах». – «Но» в начале последней строфы необычно, скорее ожидалось бы «а»; поэт усиливает концовку. ОК предполагает, что «кто-то» – это самые бывшие степные любовники в лучшие свои минуты или другая, крестьянски-идиллическая пара; но и в том и в другом случае слова «как они» не очень уместны. Этот образ остается нам неясен. Слово «страда», время сбора урожая, в этом контексте получает дополнительно свой этимологический смысл: «страдание». «Оскомина» может содержать тонкий намек на фамилию Елены Виноград (КП). «Тоска» отсылает от стихотворения-концовки к одноименному стихотворению-эпиграфу (со взглядом на еще более дальний, киплинговский юг), а слова о «стольких словах» подводят итог всей книге.

М.Л. Гаспаров, И.Ю. Подгаецкая

Сверка понимания 3*
(*Дождь, Звезды летом, Мучкап*)

Дождь. Стихотворение написано тем же размером, что и предыдущее – «Ты в ветре, веткой пробующем…», и может рассматриваться как его продолжение (ср. – тоже одним размером и с продолжением темы – стихотворения «Лето» и «Имелось»). ОК замечает: предыдущее начиналось обращением к героине «Ты…», это – констатацией «Она со мной…»; в предыдущем было светлое росистое утро после ночи, в этом – грозовой дождливый мрак среди дня. Подзаголовок – «Надпись на “Книге степи”»: имеется в виду первоначальная структура СМЖ, где «Книгой степи» называлась вся основная часть СМЖ, начиная со следующего стихотворения и кончая «Романовкой», «Мучкапом» и «Возвращением». Вся книга построена на антитезе влажности и сухости (ОК): влажность преобладает в первой половине книги, в декорациях дачи и отчасти города (счастливое начало любви), сухость – во второй половине, в декорациях степи (горькое завершение любви). «Дождь», надпись на «Книге степи» – воплощение влажности, а сама «Книга степи» – воплощение сухости: при желании можно усмотреть в этом мифологический образ дождя, оплодотворяющего (в грозу!) сухую землю.

---

* Последняя «порция» «сверок понимания» стихотворений «Сестры моей – жизни» не была опубликована – М.Л. хотел дополнить ее разбором еще одного или двух стихотворений (в частности, стихотворения «Образец») и продолжал думать об этой работе до последних дней жизни. Сборник стихотворений Пастернака 1933 года и книга К.Т. О’Коннор были у него с собой даже в палате реанимации в больнице в июне 2005 года.

Подзаголовок, несомненно, был приписан позже сочинения стихотворения, уже при выработке композиции СМЖ. Появившись, он затруднил восприятие начала стихотворения. Без него слова «Она со мной…» однозначно относились бы к героине, после него в первый момент кажется, что «она» – это «Книга степи», ближайшее существительное женского рода.

Она со мной. Наигрывай, / *Лей, смейся, сумрак рви!* / *Топи, теки эпиграфом* / *К такой, как ты, любви!* Обращение к дождю: «Ты подобен нашей любви: бушуй радостно, как бушует она!» Что имеется в виду дождь, ясно только из заглавия: если бы заглавия не было, его пришлось бы долго угадывать по словам, употребленным в прямом смысле: *лей, теки, топи*; *сумрак* (обстановка), *любовь* (событие) – 5 из 9 знаменательных слов (55%). Остальные – метафорические. При этом глаголы *лей* и *топи* в обычном словоупотреблении требуют дополнений, так что нужно усилие, чтобы понять, что они значат *лей*(ся) и *топи* (нас? весь мир?). «Сумрак рви» ОК переводит pluck the twilight, «срывай, как цветы» – понимание, видимо, подсказанное сиренью и «анемоном» в предыдущем стихотворении и «жасмином» и «сощипыванием» в дальнейшем тексте. Думается, что естественнее понимать «разрывай сумрак туч», tear the dusk (РС). Самый неожиданный из этих глаголов – *наигрывай*, «звучи беспечной музыкой» (но с присутствием и контрастного, оттеняющего значения «играй вдоволь», пока не наиграешься, ср. актерский «наигрыш»): в упор после слов «она со мной» он едва ли не ощущается как «будь музыкальным сопровождением к нашей любовной игре».

Дождь становится «эпиграфом» к любви, а стихотворение о дожде – эпиграфом к книге о конце этой любви. ОК отмечает, что таким образом начало СМЖ сопровождается тремя эпиграфами: настоящим, из Ленау, космическим, из «Тоски» («Для этой книги на эпиграф…»), и нашим, в «Дожде». Добавим, что во всех трех господствуют образы влажности.

Снуй шелкопрядом тутовым / *И бейся об окно.* / *Окутывай, опутывай,* / *Еще не всклянь темно!* «Протягивай за окном струи, как шелковые нити, тки из них ткань, застилающую свет». – Если в предыдущей строфе дождь приветствовался как носитель света («сумрак рви»), то в этой как носитель темноты. Но это противо-

речие – кажущееся: для свидания влюбленных свет – это их душевное состояние, а темнота – желанная для них обстановка, и то и другое хорошо. В прямом значении – только *бейся об окно* и *темно* (3 слова из 9 – 35%). Дождь сравнивается с вертикальными нитями основы, которую «снуют» для тканья (метафора), нити основы подменяются выпрядающим их шелкопрядом (метонимия), получающаяся ткань окутывает мир, как кокон шелкопряда (метафора). «Всклянь» употреблено в правильном значении «до краев» (метафора), но присутствует и ложная ассоциация со стеклом (ср. «…и промой всклянь» у Асеева в «Черном принце») – парадоксальная применительно к темноте.

– Ночь в полдень, ливень, – гребень ей! / На щебне, взмок – возьми! / И – целыми деревьями / В глаза, в виски, в жасмин! «Свет исчез среди дня, ливень расчесывает тьму, как гребень – волосы, и рушится с садовых деревьев на цветы и на нас, любующихся грозой». – Пунктуация – по «Стихотворениям» 1933 (воспр. в БП); буквальный смысл ее – прямая речь, обращение к ливню: «Ливень, (вот наступила) ночь в полдень – (дай) гребень ей! (Вот он лежит), мокрый, на щебне (садовой дорожки) – возьми (его)!» В. Баевский опускает запятую после «ливень», и получается более спокойная сторонняя констатация: «(Вот наступила) ночь в полдень, и ливень (служит ей) гребнем» итд. Впрочем, тире перед «ночь», отмечающее обычно прямую речь, Баевский сохраняет.

ОК переводит: «Night at noon, a downpour, – a comb for her», т. е. по-видимому: «Ливень, (вот наступила) ночь в полдень, (которая служит) гребнем для подруги!» («Это намек на то, что волосы возлюбленной в этот самозабвенный момент в беспорядке», замечает ОК (с. 42)). По-видимому, это понимание подсказано стих. «Достатком, а там и пирами…» (тот же 1917), где темперамент «сыплет искры с зубьев, Когда, сгребя их в ком, Ты бесов самолюбья Терзаешь гребешком». Но так как о подруге («Она…») до сих пор в нашем стихотворении говорилось только один раз, а о темноте – трижды, то более вероятным кажется понимание «гребень для ночи»: тьма, как черные волосы, и струи дождя, как гребень, разделяющий их на пряди; и/или: струи дождя, как длинные зубья гребня. Слово «гребень» многозначно, поэтому не исключено и второе понимание: «Ночь накатывается, как потоп («топи, теки…»), и ливень,

как пенный гребень волны, набегающей на каменистый песок (щебень) берега». Возможно и третье: грозовая темнота в предыдущей строфе ткалась, как шелковая ткань из переплетавшихся нитей основы и утка́, и большой ткацкий гребень служит, чтобы прижимать и уплотнять получающуюся на станке ткань. Слова *ливень, гребень и щебень* – одинаковой морфологической структуры и подсказывают друг друга; может быть, поэт первоначально пробовал рифмовать эти *гребень* и *щебень*.

Обстановка, по-видимому, дачная: влюбленные смотрят через окно, как ливень льется в саду (*в жасмин*) и бьется в окно (*в глаза*); *в виски*, может быть, значит, что их головы волнующе соприкасаются висками, а может быть, что грозовая атмосфера вызывает ощущение головной боли; по ОК, это метонимия вместо «прижавшись *лбами* к стеклу». Не совсем понятно остается сравнение *целыми деревьями* («обрушиваясь», добавляет ОК, но это мало проясняет): может быть, дождь рушится на деревья сада перед окном и уже потом разбрызгивается на стекло и на жасмин?

Таким образом, в прямом значении употреблены только слова *ливень* и *жасмин* (под сомнением – *полдень*), в сравнении названы *деревья*; *щебень, виски* и *глаза* (=взгляд) – метонимии, *ночь* и *гребень* – метафоры, *взмок* – малый семантический сдвиг (обычно так говорится не про твердые, как гребень на дорожке, а про пористые тела). 2–3 знаменательных слова из 11 – это 20–30% прямых значений, очень малый процент; потому эта строфа и оказывается особенно трудна для понимания.

Осанна тьме египетской! / *Хохочут, сшиблись, – ниц!* / *И вдруг пахнуло выпиской* / *Из тысячи больниц.* «Полная тьма – но она вызывает не страх, а восторг, ликование и преклонение. А за этим следует мгновенное блаженное облегчение». – Темнота усиливается от строфы к строфе, *сумрак – еще не темно – ночь в полдень – тьма египетская*; здесь – кульминация, в следующей, заключительной, строфе будет опять всего лишь *мгла*. «Тьма египетская» – ветхозаветный образ, Исх. 10:21 («осязаемая тьма», небезразличный для Пастернака эпитет); он задает сакральный смысл восклицания *осанна!* и наречия *ниц* (в несакральном смысле обычно «ничком»). Подлежащее к *хохочут*, *сшиблись, – ниц* напрашивается «струи» или «капли»; впрочем, «ниц» мало подходит и к тем и к другим. ОК

предпочитает «капли» – видимо, под впечатлением другого стихотворения, «Душистою веткою машучи…» («Поцелуй»), где две дождевые капли на ветке «сшибаются», смеются («хохочут») и сливаются в одну. Если так, то следует представлять, что дождь уже кончается: в том неистовом ливне, который изображался до сих пор, вряд ли можно было различить отдельные капли.

Сакрально окрашенная гипербола *тьма египетская* контрастирует с бытовой, прозаичной гиперболой *выписка из тысячи больниц* (выписка – канцелярский прозаизм, совершенно чуждый языку поэзии). Может быть, образ «больниц» подготовлен в предыдущей строфе «висками» с головной болью (?). Несомненна перекличка со стихами 1918 года «Весна, я с улицы… Где воздух синь, как узелок с бельем у выписавшегося из больницы». *Пахнуло* означает, скорее, «повеяло», образ не столько обонятельный («And suddenly is smelled», переводит ОК), сколько осязательный; впрочем, имеется в виду именно запах послегрозового озона. ОК видит здесь также эротическую метафору ощущения полного любовного слияния – это возможно, но необязательно.

Из 11 слов употреблены в прямом значении только *вдруг* и *сшиблись* (?); *осанна* и *ниц* – малые семантические сдвиги, остальное – метафоры. Доля прямых значений – 20%, как и в предыдущей строфе. Любопытно, что эта строфа производит впечатление гораздо более понятной, чем предыдущая. Там были образы внешнего мира, а здесь – эмоционального; может быть, эмоции кажутся понятны и при большей расплывчатости образов.

Теперь бежим сощипывать, / Как стон со ста гитар, / Омытый мглою липовой / Садовый Сен-Готард. «Дождь кончился, пора бежать в сад, в тенистые и влажные липовые аллеи – томительно наслаждаться послегрозовой природой». – В прямом значении *теперь, бежим, садовый* (но не *липовый*, при *мгле* это метонимия), может быть – *мгла* (в сочетании с *омытый*, т. е., обычно, «чистый», слово *мгла* ощущается оксимороном: может быть, это малый семантический сдвиг, в *мгле* подчеркивается не «туманность», а «влажность»). Это 4 знаменательных слова из 11 (35%): спад тропеичности, даже причудливая метафора *Сен-Готард* разъяснена прилагательным: перед нами ослабление напряжения к концу стихотворения. (Ср. ослабление гиперболичности от *из тысячи больниц* к *со ста ги-*

тар.) Это первое и единственное четверостишие, которое заполнено одним связным предложением, а не разорвано восклицательными знаками на короткие фразы: количество восклицательных знаков по строфам – 2, 1, 3, 2, 0, хорошо видна кульминационная выделенность строфы «Ночь в полдень…» и концовочная выделенность последней.

Всего в стихотворении, таким образом, 12 (из 40) знаменательных слов в прямом значении (30%); по строфам – 55, 35, 20, 20 и 35%. Автологичность падает, а тропеичность нарастает от начальной строфы-экспозиции к кульминационным строфам про «ночь в полдень» и «тьму египетскую», а затем наступает облегчающая концовка.

К финальной метафоре *Сен-Готард* (ср. стих. «Липовая аллея» 1957, о липах: «Они смыкают сверху своды… И лишь отверстием туннеля Светлеет выход вдалеке») ОК уместно напоминает слова из «Охранной грамоты» (II, 12) о незамеченном ночью Сен-Готарде: «Кругом галдел мирской сход недвижно столпившихся <горных> вершин. Ага, значит, пока я дремал и… мы винтом в холодном дыму ввинчивались из туннеля в туннель, нас успело обступить дыханье, на три тысячи метров превосходящее наше природное?» По-видимому, эта метафора перекликается с загадочными «…целыми деревьями» в строфе «Ночь в полдень…».

Точно так же метафора *сощипывать, как стон со ста гитар* перекликается с «наигрывай» в начальной строфе (и, может быть, с «жасмином» в серединной: срывать музыку, как срывают цветы). Но там образ музыки радостен, здесь болезнен: семантика боли – и в *стоне* (подкрепленном аллитерацией *со ста*), и в первоначальном значении *сощипывать*-«щипать»; за тем и за другим – образ напряженной струны. Подтекстом к этому может служить стих. «Нескучный» из «Тем и вариаций» (тот же 1917 год, прогулки с той же героиней, а рядом, в тревожном стихотворении «Достатком, а там и пирами…», – переклички с «гребнем» в нашем стихотворении и с смежными «Ты в ветре…» и «Душистою веткою…»): здесь о «Нескучном саде души» сказано: «Похож и он на тень гитары, С которой, тешась, струны рвут», к потехе примешивается боль, ср. у Анненского «Петь нельзя, не мучась». Это осложняет эмоциональный строй стихотворения и омрачает его концовку (как надпись на «Книге степи» она становится намеком на будущую «попытку

душу разлучить»). Однако так как «стон гитары» – образ сильно стертый, он при первом чтении ощущается слабо и остается заглушен светлыми эмоциями нестандартных образов «выписки из тысячи больниц» и «омытого садового Сен-Готарда»; раскрывается он лишь при перечтении в контексте всей книги СМЖ.

Общий смысл стихотворения, как кажется, понимается без трудностей, но мелких неясностей в нем больше, чем виделось на первый взгляд.

Звезды летом. Стихотворение-загадка с разгадкой в заглавии – как «Дождь». Без заглавия единственным указанием на звезды была бы строфа «Блещут… на таком-то градусе и меридиане» и, более расплывчато, «Небо в бездне поводов…»; начальная строфа «Рассказали… отпирают…» однозначно воспринималась бы как речь о людях, а последняя, «Газовые, жаркие…» – как речь о фонарях.

Первоначально загадка была иной: I строфа отсутствовала, стихотворение называлось «Июль», имело эпиграф «Чуть золотится крендель булочной И раздается детский плач. – *Блок*» и начиналось: «Тишина, ты лучшее…» (пять строф: тишина, ночное небо, звезды, роза и люди, фонари (?) – т. е. звезды были лишь мимоходной темой). Потом, в первой редакции сборника, уже с I строфой и заглавием «Звезды летом», был другой эпиграф из той же «Незнакомки», «По вечерам над ресторанами. – *Блок*».

Обычная композиция загадок – перечисление разрозненных признаков, по которым угадывается загаданный предмет. Аналогично и это стихотворение составлено из подчеркнуто отрывистых фраз (в начале коротких, к концу все длиннее), связи между которыми угадываются с трудом.

Рассказали страшное, / *Дали точный адрес.* / *Отпирают, спрашивают,* / *Движутся, как в театре.* «<На вопрос о будущем> звезды в своем небесном движении отворяют дверь в тайны судьбы, переспрашивают заданный вопрос и дают точный ответ. Все это торжественно, напоказ, как в театре». – Астрологический смысл этой строфы – догадка ОК, по-видимому, справедливая. ОК отмечает противоречивую характеристику звезд: они и знающие, и любопытно-спрашивающие. Может быть, это подготовка последней строфы, где окажется, что звезды отдают земле только то, что сами

восприняли от земли. Логическая последовательность глаголов нарушена. На первое место вынесено психологически важное «страшное»: «<Я обратился к звездам с вопросом>, и они дали страшный ответ. <Когда обращаешься к звездам с вопросом, то как будто стучишься в запертый дом:> тебе отворяют, спрашивают, кто ты такой, и начинают с торжественными церемониями возвещать тебе ответ». – Из этих двух парафразов видно, что труднее всего интерпретируется глагол *отпирают*. В прямом значении – только *страшное* и *движутся*, 2 слова из 9 – 25%, очень малый показатель, оттого и темен смысл. АМ даже отказывается видеть здесь подлежащее «звезды» и переводит: Schreckliches hat man erzähl… Sie sperren auf.., а «звезды» со ссылкой на заголовок появляются у нее только в IV строфе.

О чем был вопрос и о чем страшный ответ? Действие происходит *июльской ночью* (ст. 9; ср. первоначальное заглавие стихотворения – «Июль»); в середине июня 1917 года Е. Виноград уехала по земским делам в Тамбовскую губернию и там заболела, в начале июля Пастернак ездил ее навестить (ЕП, 302–303). Естественнее всего вообразить, что стихотворение – о тревоге за нее: поэт в одиночестве гадает о любимой (если до поездки, то здорова ли она; если после, то любит ли она его). Этому, однако, противоречит то, что стихотворение включено в цикл «Развлеченья любимой» («В городе») и предполагает, что герой и героиня еще вместе. Вероятно, все же надежнее положиться на слова *июльской ночью* и считать, что поэт один, а в «Развлеченья любимой» стихотворение перемещено по общности городской декорации и радостного настроения, к которому он, как мы сейчас увидим, себя принуждает.

Страшный и торжественный ответ не нравится герою, он предпочел бы его не слышать:

Тишина, ты – лучшее / *Из всего, что слышал.* / *Некоторых мучает,* / *Что летают мыши. «*Лучше закрыть слух и не общаться с небом. Некоторым неприятны даже летучие мыши» – почему? Потому что даже их легкий полет нарушает тишину (РС); потому что «нетопырь залетает в дом – к беде» (Даль); потому что они как бы притязают быть связывающим звеном между небом и землею (КП). Они названы просто «мыши» – напоминая, что, хоть и летучие, они лишь земная тварь. Смысловая связь двух фраз настолько слаба, что

заставляет искать компенсации в интонационной связи – в общей шутливой интонации. Но юмор настолько чужд поэтике СМЖ и Пастернака в целом, что, по-видимому, от читателей он ускользал, и строфа вызывала насмешки: по ней сделана известная эпиграмма И. Сельвинского «Пастернака слушая…» (в «Записках поэта», 1928). В словах *слышал* и *мыши* – малые семантические сдвиги, остальные 4 знаменательных слова – в прямом значении (65%).

Июльской ночью слободы – / Чудно белокуры. / Небо в бездне поводов, / Чтоб набедокурить. «<На земле и без того хорошо.> В городе короткими (лунными?) летними ночами совсем светло. Небо <завидует такой земле и поэтому> радо вредить ей по мелочам» (Или: Небо тоже в хорошем настроении и радо пошалить, попугать). – Другая синтаксическая двусмысленность: «у неба есть поводы, чтобы с героями случилась беда» или «чтобы герои сами пустились на шалости, на озорство» (КП). Легкое слово *бедокурить* («шалить, проказить» – Даль) – эмоциональный переход от *страшного* в I строфе к *радости* в IV строфе.

Слободы – собств., пригороды; из дальнейшего видно, что имеется в виду место для гуляний, может быть, это Сокольники, о которых была речь в «Свистках милиционеров» (впрочем, там подчеркивался не свет, а «милый душе твоей мрак»). На такую сцену указывали эпиграфы из «Незнакомки» при ранних редакциях.

Сдвиг конструкции *небо в бездне поводов* вместо «у неба есть бездна поводов» материализует метафору, возвращая слову *бездна* пространственное значение; за этим может ощущаться подтекст «бездна сверху и бездна снизу» (любимый мотив Мережковского, привычный предмет насмешек) или, ближе, «Небо вверху, небо внизу» (Вяч. Иванов, «Cor ardens»: «есть Млечный путь в душе и в небесах… один глагол двух книг запечатленных… есть некий Он в огнях глубин явленных; есть некий Я в глубинных чудесах»). *Бездна* – традиционная рифма к слову «звездный» и могла быть им подсказана. Слово *чудно* в языке XIX века высокопоэтично, в языке XX разговорно-фамильярно, этим оно и привлекает Пастернака; за словами *чудно белокуры* – оба подтекста, которые станут очевидны в последней строфе: «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова («В небесах торжественно и чудно…») и «Звезды ясные, звезды прекрасные Нашептали цветам сказки чудные…» Фофанова.

В прямом значении – слова *небо, июльской ночью, чудно* (4 из 9 – 45%); *слободы* можно считать малым семантическим сдвигом, остальное – метафоры, в частности – олицетворительные.

Блещут, дышат радостью, / *Обдают сияньем* / *На таком-то градусе* / *И меридиане.* «Звезды разделяют и усиливают земную красоту и радость». – Отвергнув астрологию и обратившись к природе непосредственным ощущением, герой освобождается от тревоги и, как всегда, обретает счастье. Слова *На таком-то градусе и меридиане* (метонимия вм. «в таком-то месте») относятся одновременно и к звездам на небосводе, и к герою на земном шаре («небо вверху, небо внизу» переосмысляется как слияние с природой): они антонимически перекликаются с *точным адресом* бедствия в ст. 2. (По ОК, наоборот, эти слова подчеркивают, что мир звезд – дальний и иной.) В прямом значении *радость, сиянье, блещут* (3 из 7 – 45%).

Ветер розу пробует / *Приподнять по просьбе* / *Губ, волос и обуви,* / *Подолов и прозвищ.* «Земля оживает, вокруг героя людное гулянье, у женщин губы с нежными прозвищами – как розы, и волосы, которые хотят украситься розами». – В слове *приподнять*, может быть, речь идет об уроненной розе, может быть – о розах цветников, мимо которых веют подолы прохожих (КП). Интерпретация ОК противоречива (с. 72): перед нами a party in progress (in the settlements, «slobody»), но ветер заигрывает не со всеми гуляющими, а только с влюбленной парой (звезды от них далеки, а он с ними близок). Как кажется, множ. число «подолов» противоречит этому; понимание ОК подсказано лишь заглавием цикла «Развлеченья любимой». Первоначальных эпиграфов из Блока она не учитывает. В прямом значении – *ветер, роза, приподнять* (3 из 10 – 30%); остальное – метафоры-олицетворения и необычное обилие синекдох (губ…).

Газовые, жаркие, / *Осыпают в гравий* / *Все, что им нашаркали,* / *Все, что наиграли.* «Шарканье подошв (гуляющих? танцующих?) и легкая музыка вокруг взлетают к звездам и оттуда возвращаются на землю, как осыпающиеся лепестки». – Слово *нашаркали* ОК переводит «натоптали»; вернее – «напылили». (У АМ – *нашаркали* и *наиграли* – «нарыхлили в кучу и навыиграли», durch ihn [den Wind?] zusammengescharrt [und] gewonnen haben.)

Опущенное подлежащее восстанавливается по заглавию и по аналогии с IV строфой «Блещут, дышат радостью». Слово *газовые* имеет значения (1) «газообразные», о звездах, (2) «горящие газом», о фонарях, (3) «из тонкой газовой материи»; ОК видит только первое значение (a textbook allusion to their physical properties, с. 72), но, без подсказки заглавием, первоочередным ощущалось бы второе, «жаркие газовые фонари» над гуляющими; а если искать опущенное подлежащее ближе, в предыдущей строфе (*губ, волос…*), то с натяжкой возможно и третье, «разгоряченные лица, окутанные газовой тканью». Однако автокомментарий самого Пастернака (письмо к переводчику А.М. Рипеллино от 17 августа 1956 – БП 1: 660) называет четвертое подлежащее, которое без этого вряд ли можно было угадать: «…*Газовые, жаркие* – розы в цветнике на бульваре из предшествующей строфы – *Ветер розу пробует приподнять по просьбе* и пр., – т. е. *нашаркали* и *наиграли* розам (люди, гуляющие и пр.)». Видимо, так сочинялась эта строфа в первоначальном стихотворении «Июль»; но когда героями заглавия и начальной строфы стали «звезды летом», розы в (неназванном!) цветнике отошли на второй план, и понимание читателей разошлось с пониманием автора.

Из шести слов – ни одного в прямом значении, оттого и затруднено понимание (стилистическая кульминация, кольцевая перекличка с I строфой): *газовые* (вм. «газообразные») – малый семантический сдвиг, *жаркие* (вм. «яркие») – стертая метонимия, *гравий*, может быть, метонимия (вм. «садовые дорожки»).

Круговое движение «…взлетают к звездам и от них осыпаются опять на землю» имеет за собой подтексты у Лермонтова, где в небе «звезда с звездою говорит», а на земле от этого «кремнистый путь (*гравий!*) блестит», и, подробнее, – у Фофанова, где «Звезды ясные, звезды прекрасные» нашептали сказки земле, а земля пересказала их ветру, а ветер мне, поэту, а я – опять звездам. Пастернак меняет направление круговорота на обратное: он у него начинается не с неба, а с земли. Смыкание неба и земли напоминает пастернаковскую же «Степь», где «через дорогу за тын перейти нельзя, не топча мирозданья» (РС), а участие звезд в земном веселье – «Определение поэзии», где «этим звездам к лицу б хохотать, ан вселенная – место глухое», и за ним подтексты из «Облака в штанах» Маяковского («глухо» и «с клещами звезд огромное ухо» вселен-

ной) (КП) и той же «Незнакомки» Блока («Горячий воздух дик и глух»); если эти подтексты с «глухотой» достаточно ощутимы, то они своеобразно оттеняют последнее слово нашего стихотворения, *наиграли*.

Отметим в стихотворении сразу две особенности интеллигентского разговорного произношения: *в театре* и *июльской* предполагают произношение «в тьатре» и «йюльской»; подробнее см.: *Гаспаров М.Л.* Иноязычная фоника в русском стихе // Избранные труды. Т. III. О стихе. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 573. У раннего Пастернака они не единичны («То был рассвет. И амфитеатром…» в «Встрече», 1922), у позднего исчезают («Июль с грозой, июльский воздух…», «Подъезжают к театру…» в «Июле» и «Вакханалии», 1956–1957).

Мучкап. Впервые – в издание 1922 года. В автографе 1919 года примеч.: «Мучкап, как и следующая далее Ржакса, – названия станций Камышинской ветки Юго-вост. жел. дор.»; в машинописи 1921: «Мучкап – село Балашовского уезда Саратовской губернии» («в действительности, Тамбовской губ.», делает примечание Баевский – ВБ 1: 465).

Уже эти примечания показывают: стихотворение построено как загадка. В заглавие вынесено заведомо непонятное слово; текст стихотворения позволяет лишь неуверенно догадываться, что это может быть названием местности; подтверждается эта догадка только в другом стихотворении, «Попытка душу разлучить… В *названьях* Ржакса и Мучкап». Этимология слова «Мучкап» нерусская и ничего не говорит читателю. Поверхностные звуковые ассоциации возможны двоякие: 1) «мучка» (уменьш.) – «мукА» – «мУка, мучить»; 2) «Мучкап», как, например, «Нордкап»: «кап» – мыс; Мучкап – «мучительный мыс». Отсюда потом в «Попытка душу разлучить…» «прояснялась мысль [из темного, «*табачного*» цвета, как в нашем стихотворении?] … как пеной, в полночь, с трех сторон внезапно озаренный мыс». Смежная «Ржакса» будет ассоциироваться более отчетливо с корнями «ржаной» и «ржавый» (больше с *ржавый*, потому что в нем А под ударением): «ржаной», т. е. черный, грубый хлеб, «ржавый», т. е. состарившееся, испортившееся орудие, – обе ассоциации негативные, как будто кончился срок любви.

Далее, если заглавие и текст соотносятся как загадка и подступ к разгадке (сама разгадка откладывается до другого стихотворения), то сам текст построен как парадокс – картина сухой степи уподобляется картине моря и приморья. Такое уподобление уже было в стих. «Степь» («…как марина», т. е. картина с морским видом), но там море представлялось традиционно, волнующимся, живым и животворным, а здесь нетрадиционно, застывшим и томящим. Мотивировка этого парадокса оттянута (как разгадка загадки) в самый конец стихотворения; поэтому проясняющий пересказ удобнее начать с его последней строфы, а не с первой.

…Увижу нынче ли опять ее? / До поезда ведь час. Конечно! / Но этот час объят апатией / Морской, предгромовой, кромешной. В первых двух строках все слова в прямых значениях (разве что «опять» скорее значит «еще раз»), они и реконструируют ситуацию: «герой на железнодорожной станции напряженно ждет, придет ли героиня проститься с ним перед его отъездом». Из сомнения («увижу ли?»; необычно передвинутое «ли» напоминает синтаксические деформации у Маяковского) и утверждения («конечно!») предположительно восстанавливается, что отъезду предшествовали размолвка и примирение между героями. В последних двух строках, наоборот, все слова в переносных значениях: сперва малые семантические сдвиги (*час* не как единица времени, а, метонимически, как ситуация в это время; *апатия* не как бесчувствие, а наоборот, как очень напряженная неподвижность), потом метафоры: общеязыковая *объят* и контекстуальные *морской* (т. е. большой), *предгромовой* (т. е. напряженной; ожидалось бы скорее более общее *предгрозовой*, возможна тематическая перекличка с «Болезнями земли» (РС)), *кромешной* (т. е. мрачной, адской: слово «кромешный» сочетается только с тьмой, мраком и адом). Показатель тропеичности 50%.

От этого «морской, т. е. большой» исходит вся приморская образность предыдущих строф. Дополнительная ее мотивировка в фразеологизме «*ждать* у моря погоды»; в тексте 1922 года он скрыт, но в упрощающей переработке 1956 года выведен на поверхность в первом варианте ст. 5–8: «Чего там ждут, томя картиною Тоскливой дали без исхода! Чего там с грустью беспричинною Ждут точно у моря погоды?» (отмечено ОК).

Это проясняет начальную строфу: *Душа – душна, и даль табачного* / *Какого-то, как мысли, цвета.* / *У мельниц – вид села рыбачьего:* / *Седые сети и корветы.* «Настроение мрачно, и все вокруг кажется мрачно: например, застывшие мельницы похожи на мачты у берега и шесты с сохнущими сетями на берегу». – В прямом значении – *душа, даль, мельницы, вид*; внутри сравнения – также *рыбачье село* и *сети*, всего 4–7 слов из 13; показатель тропеичности 70–45%. *Душна* – метонимия (на человека переносится характеристика его окружения), остальные переносные слова – метафоры. Мельницы для Пастернака еще в «Поверх барьеров» были символами творческого преодоления мира, здесь они бездействуют (как сохнущие сети со следами соли), к ним будет приложимо слово «апатия» из финальной строфы. Следует ли представлять себе табачный цвет как светло-коричневый или темно-коричневый? Если светло-коричневый, то он подсказан степной пылью, затуманивающей даль (так – ОК); если темно-коричневый (кажется, что это вероятнее), то он подсказан колоритом голландской живописи (ср. «картиною» в ст. 5), где и мельницы, и корабли с мачтами были обычными пейзажными мотивами. (Рассуждения Шпенглера о метафизическом смысле этой коричневости еще не были опубликованы.) В слове *табачный* присутствует также и оттенок дурманности или, во всяком случае, удушливости. Слово *корветы* в значении «рыбацкие суда» – нарочитая небрежность: корвет – парусный военный корабль («малый фрегат»; ассоциации с пушечным дымом возможны, но сомнительны).

Чего там ждут, томя картиною / *Корыт, клешней и лишних крыльев,* / *Застлавши слез излишней тиною* / *Последний блеск на рыбьем рыле?* «От утомительного ожидания выступают слезы на глазах, туманя вид бессильных парусов (мельничных крыльев) и умирающих рыб». – В прямом значении – *ждут, томя, застлавшие слезы, блеск, рыбий, корыта* (7 слов из 15 – 55% тропеичности). *Клешни* – видимо, синекдоха (вместо раков или крабов, забракованных и выброшенных в кучи; ОК допускает, что это тоже метафора мельничных крыльев, но соединение *клешней и… крыльев*, как кажется, говорит против этого); остальное – метафоры (*картина* – очень стертая метафора). Слово *крылья* совмещает значения метафорическое («рыбачьи паруса» в картине-сравнении) и прямое

(«мельничные крылья» в картине-реальности); может быть, в *корытах*, кроме буквального значения, тоже присутствует и оттенок метафорического (вульг. «корабли»). *Лишних* (бесполезных при безветрии) и *излишней тиною* (напрасных слез) – повторение, кажущееся небрежностью, опирается на аллитерацию с *клешнями*. *Тина* парадоксально уподоблена слезам, потому что и та, и другие замутняют вид предмета (обычно же тина ассоциируется с грязью, а слезы с чистотой). *Последний блеск* – высыхающей на воздухе рыбьей чешуи; *рыбье рыло* – может быть, с вытянутыми губами, хватающими воздух: образ задыхающейся на берегу рыбы вписывается в общую картину мучения. Нет ли здесь вывернутого наизнанку образа пушкинской Золотой рыбки, исполнявшей желания, а теперь мертвой?

В предыдущей строфе картина рыбачьего села была дана общим планом (ближе – «седые сети», дальше – мачты «корветов»), в этой строфе – средним планом (корыта и кучи с клешнями возле хижин) с отступлениями сперва в дальний план («крылья»-паруса), потом в очень ближний («рыбье рыло»), эмоционально подчеркнутый «слезами». В окончательной переработке 1956 года сохранен только дальний план, повторяющий картину предыдущей строфы, с раскрытием метафоры и с еще больше усиленной эмоцией: «Крылатою стоянкой парусной Застыли мельницы в селеньи, И все полно тоскою яростной Отчаянья и нетерпенья».

Ах, там и час скользит, как камешек / *Заливом, мелью рикошета!* / *Увы, не тонет, нет, он там еще,* / *Табачного, как мысли, цвета.* «Время движется мрачно и медленно, час ожидания никак не кончается – так камешек, пущенный по воде, скользит и никак не утонет». – Что этот «час» не просто синоним времени, а реальный час, оставшийся до поезда, выяснится только в следующей строфе. Здесь второй образный парадокс: медленное течение времени уподобляется быстрому полету камешка (по единственному признаку «никак не кончается»). И эта, и предыдущая строфы начинаются анафорой *там*, «в картине взморья»: «там ждут» (поэт переносит собственное ожидание вовне), поэтому «там час скользит» бесконечно. *Час* и *там* – единственные слова в прямом значении; внутри сравнения с камешком в прямом значении употреблены также *камешек, залив, рикошет, не тонет, там еще*; *скользит,*

мель и *табачного, как мысли, цвета* – метафоры (из 12 знаменательных слов – 85–40% тропеичности). Ожидаемая конструкция – «…по заливу, рикошетом (отталкиваясь от воды, как) от мели»: творительный перемещается с «рикошета» (в котором он обычен) на залив и мель – нечто вроде метафоры грамматических форм. После «слез» предыдущей строфы эмоциональная окраска продолжается в вступительных *Ах* и *Увы*. *Там еще* возвращает читателя к началу строфы (там и час), а *табачного… цвета* к началу стихотворения; может быть, мель тоже напоминает своим звучанием мельницы из начала стихотворения.

Так кольцеобразным повтором замыкается основное трехстрофие стихотворения, условная картина рыбачьего взморья, а за ним следует финальная строфа, реальная картина предотъездного томления: композиционное строение стихотворения – 1+3 строфы.

Заметим, что стихотворный размер стихотворения – 4-ст. ямб с рифмовкой ДЖДЖ; единственный памятный прототип его – блоковское «Под насыпью, во рву некошенном…», тоже мрачное и тоже железнодорожное стихотворение. Первые слова стихотворения, «Душа – душна», задавали установку на аллитерационную связность; здесь кульминацией была II строфа с *картиною корыт и… крыльев, лишними клешнями* и *рыбьим рылом*.

Если бы порядок стихотворений в книге определялся только хронологией, то друг за другом следовали бы «Дик прием был, дик приход» (размолвка), «Мухи мучкапской чайной» (разрядка после размолвки), «Мучкап» (отъезд из Мучкапа и ожидание прощания), «Возвращение» (из поездки в Москву), «У себя дома» (Москва) и «Попытка душу разлучить» (воспоминание о Мучкапе) вместе с другими стихами-воспоминаниями о лете.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

М.Л. Гаспаров

Разборы других стихотворений «Сестры моей – жизни»

(*Тоска, «Сестра моя – жизнь…», Зеркало, Девочка, Воробьевы горы*)

ТОСКА

Для этой книги на эпиграф
Пустыни сипли (МН),
Ревели львы, и к зорям тигров (МН)
Тянулся (МФ) Киплинг.

Зиял, иссякнув, страшный кладезь (МФ)
Тоски отверстой (МН),
Качались, ляская и гладясь
Иззябшей шерстью (МН).

Теперь качаться (МФ) продолжая
В стихах вне ранга (МН),
Бредут в туман росой лужаек (МН)
И снятся Гангу (МН).

Рассвет холодною ехидной
Вползает в ямы (МФ),
И в джунглях сырость панихиды (МН)
И фимиама.

Эта книга полна звериной тоски: чтобы сравняться лишь с ее эпиграфом, звери пустынь сипли бы от рева, и Киплингу *хотелось бы писать* про эти дикие зори над краями тигров. / Страшный *источник* тоски зиял бы, отверстый, исчерпанный. Звери дрожали бы, ляская зубами и терлись бы друг о друга иззябшими телами. / И вот теперь, по-прежнему нетвердые на ногах, они входят без *разбора*

в мои стихи, вместе с ними приходят на наш туманный и росистый *север, так далеко* от родного Ганга, что могут ему только сниться. / Опустелые южные пещеры их *освещаются* холодным рассветом, и в лесах вокруг – сырость, напоминающая о *смерти*.

* * *

Сестра моя – жизнь (МФ) и сегодня в разливе (МФ)
Расшиблась (МФ) весенним дождем обо всех,
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят (МФ), как змеи в овсе.

У старших на это свои есть резоны.
Бесспорно, бесспорно смешон твой резон,
Что в гро́зу лиловы глаза и газоны
И пахнет (МН) сырой резедой горизонт.

Что в мае, когда поездов расписанье,
Камышинской веткой читаешь в купе,
Оно грандиозней Святого Писанья
И черных от пыли и бурь канапе.

Что только нарвется (МН), разлаявшись (МФ), тормоз
На мирных сельчан в захолустном (МН) вине (МФ),
С матрацев глядят, не моя ли платформа,
И солнце, садясь, соболезнует мне (МФ-Ол).

И в третий плеснув (МФ), уплывает звоночек
Сплошным извиненьем: жалею, не здесь.
Под шторку несет обгорающей (МН) ночью,
И рушится (МФ) степь со ступенек к звезде.

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,
И фата-морганой (МФ) любимая спит
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам (МФ),
Вагонными дверцами (МН) сыплет (МФ) в степи.

Жизнь *близка мне и любима; я чувствую ее в пролившемся* весеннем дожде. Но богатые и взрослые люди ее не любят и говорят о ней колкостями. Таков уж их образ мыслей, и они не считаются с нашим, когда мы видим, что в грозу меняется цвет и запах вбли-

зи и *вдали*; что в мае, когда едешь к любимой женщине по Камышинской жел. дороге с жел. дорожным расписаньем в руке, то волнуешься над ним больше, чем сто́ят того не только потемневшие вагонные скамейки, но даже Священное Писание; / что когда *подъезжает поезд*, *скрипя* тормозами, к платформе с мирными крестьянами под *закатом над их захолустьем*, все глядят со своих мест, не пора ли им выходить, и закатное солнце как будто сочувствует мне, что еще не пора; / третий звонок говорит об этом звуком, похожим на плеск, и плавно *затихает*, в окно пахнет запахом ночной *гари*, и степь (МФ) простирается вдаль от вагонных ступенек до горизонта и неба. / Люди спят, спит любимая, *которую я вижу в мечте*, между тем, как сердце мое *стучит, как* вагонные дверцы на площадках качающегося поезда, бегущего по степи.

ЗЕРКАЛО

В трюмо испаряется чашка какао,
  Качается тюль, и – прямой
Дорожкою в сад, в бурелом и хаос
  К качелям бежит трюмо.

Там сосны враскачку воздух саднят
  Смолой; там по маете
Очки по траве растерял палисадник,
  Там книгу читает Тень.

И к заднему плану, во мрак, за калитку
  В степь, в запах сонных лекарств
Струится дорожкой, в сучках и в улитках
  Мерцающий жаркий кварц.

Огромный сад тормошится в зале
  В трюмо – и не бьет стекла!
Казалось бы, все коллодий залил
  С комода до шума в стволах.

Зеркальная все б, казалось, на́хлынь
  Непотным льдом облила,
Чтоб сук не горчил и сирень не пахла, –
  Гипноза залить не могла.

Несметный мир семенит в месмеризме,
И только ветру связать,
Что ломится в жизнь и ломается в призме
И радо играть в слезах.

Души не взорвать, как селитрой залежь,
Не вырыть, как заступом клад.
Огромный сад тормошится в зале
В трюмо – и не бьет стекла.

И вот, в гипнотической этой отчизне
Ничем мне очей не задуть.
Так после дождя проползают слизни
Глазами статуй в саду.

Шуршит вода по ушам, и, чирикнув,
На цыпочках скачет чиж.
Ты можешь им выпачкать губы черникой,
Их шалостью не опоишь.

Огромный сад тормошится в зале,
Подносит к трюмо кулак,
Бежит на качели, ловит, салит,
Трясет – и не бьет стекла!

Дачная комната, окно в сад, к окну повернуто зеркало. В нем отражаются, от самых близких к самым дальним предметам: чашка какао с паром над ней; тюлевая занавеска; ближний сад с дорожкой; дальний неухоженный сад с качелями / и качающимися соснами с горьким запахом смолы; забор с кустами, сквозь которые пробиваются на траву пятна томящего солнца, как отблески очков, сквозь которые читают книгу; / и за забором степь с ее запахами, наводящими сумрачный сон. Сквозь все это бежит садовая дорожка, в сучках и улитках, блестя под солнцем.

Весь отраженный сад колышется в неподвижном стекле зеркала – как будто это фотографическая пластинка старается закрепить все видимое в неподвижности, от ближнего комода до дальних сосен; / залить и заморозить и шумы, и вкусы, и запахи; загипнотизировать его в оцепенении, – но не может. / Отраженный мир трепещет всеми частицами, и ветер, как жизненный флюид, объе-

диняет их живое движение, их радужное преломление в срезанном крае зеркального стекла, как будто в радостных слезах.

Зеркало – как я, поэт: в нем есть душа, но она скрыта и не выдает себя напоказ: вместо этого она принимает в себя мир и сад, беспокойные, но – в ней – безопасные. / Оно гипнотически неподвижно, как статуи в саду, но раскрыто миру всеми ощущениями: оживает зрение, как будто на каменных глазах появляется блестящий слизистый след от проползших после дождя улиток; / оживает слух и слышит стекающие от дождя струйки; зрение и слух скрещиваются на щебечущем и движущемся чиже; оживает вкус и чувствует вкус ягод на каменных губах, но не опьяняется им до гипнотического дурмана.

Зеркало принимает в себя мир и сад, беспокойный, суетящийся, играющий, грозящий, но в нем он безопасен.

ДЕВОЧКА

Из сада, с качелей, с бухты-барахты
    Вбегает ветка в трюмо!
Огромная, близкая, с каплей смарагда
    На кончике кисти прямой.

Сад застлан, пропал за ее беспорядком,
    За бьющей в лицо кутерьмой.
Родная, громадная, с сад, а характером –
    Сестра! Второе трюмо!

Но вот эту ветку вносят в рюмке
    И ставят к раме трюмо.
Кто это, – гадает, – глаза мне рюмит
    Тюремной людской дремой?

Зеркало повернуто к окну, раскрытому в сад с дальними качелями; из сада в окно качнулась ветка и крупно отразилась в зеркале, вплоть до блестящей капли на изумрудном листе; / она заслонила собой сад, как будто вобрала его в себя, шумит и бьется, как

он, одинаковая в жизни и в отражении, как близнец. / Если же отрезать эту ветку от сада и, отдельную, поставить в кувшине перед зеркалом, то она, как в тюрьме, начинает вянуть, наворачиваются слезы и туманится взгляд и сознание.

ВОРОБЬЕВЫ ГОРЫ

Грудь под поцелуи, как под рукомойник!
Ведь не век, не сряду лето бьет ключом.
Ведь не ночь за ночью низкий рев гармоник
Подымаем с пыли, топчем и влечем.

Я слыхал про старость. Страшны прорицанья!
Рук к звездам не вскинет ни один бурун.
Говорят – не веришь. На лугах лица нет,
У прудов нет сердца, бога нет в бору.

Расколышь же душу! Всю сегодня выпень.
Это полдень мира. Где глаза твои?
Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень
Дятлов, туч и шишек, жара и хвои.

Здесь пресеклись рельсы городских трамваев.
Дальше служат сосны. Дальше им нельзя.
Дальше – воскресенье. Ветки отрывая,
Разбежится просек, по траве скользя.

Просевая полдень, Тройцын день, гулянье,
Просит роща верить: мир всегда таков.
Так задуман чащей, так внушен поляне,
Так на нас, на ситцы пролит с облаков.

План комментария к стихотворению «Воробьевы горы»*

А. перечень источников текста.

Б. /если возможно и нужно/ история замысла и текста, мотивировка выбора основного текста.

---

* План комментария – материал для обсуждения, написанный М.Л. Гаспаровым летом 1991 года.

В) обзор всех упоминаний произведения у самого Б.П. и в прижизненной критике и научной литературе;

Г) Воробьевы горы – пригородная местность на Ю-З Москвы, место праздничного отдыха преимущ. городского простонародья /можно выписку из Бедекера; можно ссылки на литературу, напр. на Л. Андреева*/. По воспоминаниям Е. Виноград, Воробьевы горы были местом их постоянных прогулок с Б.П. весной 1917 г. (см. Е.П. Материалы, с. ???). Троицын день в 1917 г. приходился на … От народных гуляний – такие образы в стихотворении, как «хриплый рев гармоник» (3), «гулянье» (17), «ситцы» женских платьев (20). Там, перед «Воробьевским парком», была конечная остановка трамвайной линии (13–18).

Тема стихотворения – «будем наслаждаться, пока мы молоды», одна из самых отвлеченных и традиционных в поэтике СМЖ. /Нет ли переклички с той пьесой Андреева из студенческой жизни, которая начиналась на Воробьевых горах – через «Гаудеамус»?/. Развертывание темы по строфам: (I) будем наслаждаться, молодость («лето») не вечна; (II) старость страшна – (III) поэтому будем счастливы сегодняшним днем («это полдень мира»); (IV) Воробьевы горы – лучшее место для этого – (V) и не случайно, а в лад всему мироустройству. От начала к концу усиливается мотив божественности природного мира: (I) обезбоженный быт (не случайна двузначность прилагательного «низкий»), (II) обезбоженная природа, (III) мысли – ввысь, и там – стихия того же леса, (IV) переход из мира культуры в мир природы (не случайны двузначности: «служат сосны» – как трамвайщики или как священники? – «воскресенье» – выходной день или возрождение к жизни?), (V) этот мир природы создан таким свыше (не случайны две последовательности образов от «высших» к «низшим»: «полдень, Тройцын день, гулянье» и «чаща, поляна, мы, <простонародные> ситцы») – то ли извне («пролит с облаков»), то ли самопроизвольно («задуман чащей» и т. д.). Вертикальные движения взгляда вверх (III) и вниз (V), может быть, подсказаны зрелищем с Воробьевых гор вниз, на Москву. Ср. ОК, с. 97–99.

---

* «Дни нашей жизни» (1908).

Д) **Стиль**: большинство переносных словоупотреблений – глагольные (ст. 4, 6, 9, 11, 14–20), преимущественно с олицетворениями; из существительных вспомогательными образами могут считаться только «рукомойник, звезды, бурун, сердце, бог, полдень мира, кипень», обыгрываемые фразеологизмы – «бьет ключом» (ср. «рукомойник»), «лица нет» (ср. «нет сердца» итд.). Лексика с приметами высокого слога: «влечем, прорицанья, звездАм и пресЕклись (ударение), вскинуть»; с приметами разговорного – «рукомойник», «где глаза твои?», «дальше им нельзя», «Тройцын» (вместо Троицын), м.б. «просек» (вместо «просека»).

Стих: 6-ст. хорей с женской цезурой (единственный случай у Пастернака; в «Зимней ночи» («Близнец в тучах») цезура передвижная). Этот размер имеет два круга семантических ассоциаций. 1) Поэзия середины и 2-й половины XIX в., первоначально бытовая, потом медитативная, с ощущением «простоты»; откуда – реминисценции … /см. по КМП/*. 2) «Длинные размеры» К. Бальмонта и И. Северянина, с ощущением «изысканности»; ср. И. Северянин «Пляска мая» («Не в лесу дремучем, но и не в селе… в танцах поселяне», «тут беспопья свадьба», «звуки… тальянки», «упоенье жизнью», «зашумели липы, зацвела сирень»); «Тринадцатая» («Знойным поцелуем груди их прожжены, И в каскады слиты ручейки их душ», «радуется сердце лЮбое мое», «Жизнь – от поцелуя, жизнь – до поцелуя» и в финале взгляд сверху, из «башни», на мир). Совмещение этих несхожих ассоциаций (как и высокой лексики с разговорной) – характерная черта поэтики Пастернака.

---

* К заседанию, на котором М.Л. изложил свой план комментария, я предложил реминисценции Н. Некрасова, А. Майкова, Л. Мея, Я. Полонского. – *К.П.*

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

М.Л. Гаспаров

Разборы стихотворений из других книг Пастернака*

(*Мельхиор, Об Иване Великом, Импровизация, «Только краешек неба расчистив…»*)

МЕЛЬХИОР

Храмовой в малахите ли холен,
Возлелеян в сребре ль косогор –
Многодольную голь колоколен
Мелководный несет мельхиор.

Над канавой иззвезженной сиво
Столбенеют в тускле берега,
Оттого что мосты без отзыву
Водопьянью над згой бочага,

Но, курчавой крушася карелой,
По бересте дворцовой раздран,
Обольется и кремль обгорелый
Теплой смирной стоячих румян.

Как под стены зоряни зарытой,
За окоп, под босой бастион
Волокиты мосты – волокиту
Собирают в дорожный погон.

И, братаясь, раскат со раскатом,
Башни слюбятся сердцу на том,

* Разборы «Мельхиора» и «Ивана Великого» были опубликованы в сборнике памяти М.Л. Гаспарова «Стих. Язык. Поэзия» (М., РГГУ, 2006. С. 7–9). Разборы других стихотворений печатаются впервые.

Чтó, балакирем склабясь над блатом,
Разболтает пустой часоем.

<1914>

МЕЛЬХИОР. Впервые – «Руконог».

Содержание – вид старого, безлюдного русского города над мелкой рекой. Город – на холме (*косогор* в летнем зеленом *малахите* или зимнем *серебре*), там – церкви и голые *колокольни*, вокруг – то ли *кремль* с *башнями* (и деревянными, «*берестяными*» *дворцами*?), то ли более поздние земляные валы (*раскаты*, *бастионы*). Река – цвета *мельхиора* (сплав никеля с серебром), от нее вокруг крепости *канава*, заболоченная (*блато*), со стоячей водой в темных (*зга*) *бочагах*, берега канавы поросли *водопьянью* (дурман), через этот *окоп* – *мосты* к дорогам с дальними *погонами* (перегонами). Закат (*смирна* – душистая смола – *стоячих румян*), от этого кремль – *обгорелый*; над канавой уже туман (*тускль*), и в ней отражаются звезды (*иззве*<з>*женная*). Запустенье, разоренье, кремль *раздран* и порос *карелой* («дикая дыня», символ дикой природы в «Джунглях» Киплинга; значение «карельская береза» менее вероятно), вместо башенных часов – осклабленный *пустой часоем.*

Композиция – 2+1+2 строфы: между II и III строфами отбивка «но», IV и V строфы соединены «и»; запятая после II строфы – по-видимому, опечатка. I строфа – пространство (ввысь и вниз), движение (реки), яркий цвет времен года. II строфа – сужение поля зрения, застывание, потемнение, немота. III строфа – разорение, закатный свет. (*Зорянь* может быть производным как от «зари» – заряница, вечерняя звезда? – так и от «разорения»). IV строфа – дороги, исход из этого пространства (?). V строфа – пустой часоем, исход из этого времени (?) в слово (*балакирь* – болтун). Эта концовка отмечена эмоциональной окраской (*братаясь, слюбятся сердцу*).

Синтаксис: каждое 4-стишие – отдельное предложение, в I, II, V строфах – сложно-подчиненное, в III, IV – простое (композиция 2+2+1); подчинительная связь в I, II почти фиктивна, в V – реальна (выделение концовки). Время в I, II, IV – настоящее, в III, V (к концовке) – будущее. Зачины на «...ли, ль» и «Как...» (I, IV) окрашены народным стилем. Резкая аномалия (стилистическая куль-

минация) – пропуск глагола во II строфе («оттого что мосты <дурманятся?> водопьянью»).

Стиль, как видно из пересказа, насыщен редкими словами с народной и архаической окраской. (*Водопьянь*, по Далю, – воронежский диалектизм; указывает ли это на изображаемую местность?) На этом фоне выделяются нерусские *бастион*, *малахит* и ключевое *мельхиор* (с бытовыми ассоциациями: «мельхиоровые ложки»); двусмысленна в этом контексте *карела*. Неологизмами можно считать слова *иззве*<з>*женный*, *тускль*, *зорянь*. Две трети слов – в переносных значениях; метафор вдвое больше, чем метонимий; концовка выделена оживляющими олицетворениями (*братаясь*, *слюбятся* = «понравятся») и сравнением (*балакирем*). Двузначными можно считать слова *многодольный* (от «дол» и «доля»), *крушася* («разрушаясь» и «печалясь»), *собирают* («в дорогу» или «на дороге»?), трехзначным – *волокиту* (мосты-«ухаживатели», «промедление», а по контексту, этимологически, «трудный путь»). Особенно немотивированными кажутся паронимические эпитеты: *многодольную голь колоколен*, *зоряни зарытой*, *босой бастион* (перед дорогой?).

Стихотворный размер – 3-ст. анапест с обычными окончаниями ЖМЖМ. Сверхсхемные ударения в строфах III и V (к концовке). Монотонностью ритма (сплошные женские словоразделы) выделена средняя строфа III, разнообразием – крайние I и V. Монотонностью фоники – крайние I строфа (ассонанс на О) и V строфа (ассонанс на А). Все стихотворение очень густо аллитерировано повторами сочетаний 2–3 согласных: Л-Х (ст.1), К-Л (3), М-Л (4), К-Р (9), М-Р-Н (12), З-Р (13), Б-С (14), Р-Т (17), Б-Л-Т (19–20): повышенно аллитерированы опять-таки крайние I и V строфы.

/Биографический подтекст – известны ли впечатления молодого Пастернака от старых русских городов?/ Литературный подтекст – картины такого рода есть в «Обители» Ю. Анисимова.

ОБ ИВАНЕ ВЕЛИКОМ

В тверди тверда слова рцы
Заторел дворцовый т**о**рец,
Прорывает студенцы
Чернолатый Ратоборец.

С листовых его желез
Дробью растеклась столица,
Ей несет наперерез
Твердо слово рцы копытце.

Из желобчатых ложбин,
Из-за захолодей хлёблых
За полблином целый блин
Разминает белый облак.

А его обводит кисть,
Шибкой сини птичий причет,
В поцелуях – цвель и чисть
Косит, носит, пишет, кличет.

В небе пестуны-писцы
З**а**синь в**о** чисте содержат.
Шоры, говор, тор... но тверже
Твердо, твердо слово рцы.

<1914>

ОБ ИВАНЕ ВЕЛИКОМ. Впервые – «Руконог».

Содержание – изображение самой высокой в Москве колокольни Ивана Великого в Кремле. Перед ней фасад кремлевского дворца (*торец*, ребристый выступ Грановитой палаты). Над ней синее небо в холодных облаках (*захолоди*, *студенцы*, между ними *ложбины*) и птичьих криках; под ней мостовая (торцовая?), по которой дробно торят дорогу извозчики (*копытце*, *шоры* на лошадях, *тор*). Колокольный звон обозначен по народному звукоподражанию «блин, блин, полблина, полблина...». Объединяющий образ – школьная поговорка «рцы слово твердо»: названия букв азбуки, складывающиеся в поучение «будь верен слову» (Даль), – отсюда *писцы* (*пестуны*, заботники), чистящие небесную *твердь* от облачной *цвели* (плесени). Не совсем ясно, почему белая колокольня названа «чернолатым» ратоборцем, а верх ее (?) – «листовыми железами»

зами». Возможные образные подтексты: «латник в черном» с кровли Зимнего дворца из «Еще прекрасно серое небо...» Блока (1905) и «цвель» иконных ликов («в поцелуях») из «Уличного» Маяковского (1913).

Композиция: 2+3 строфы: I–II строфы – расширяющееся движение с колокольни к земле, III–V строфы – расширяющееся движение к небу. Рефрен «твердо слово рцы» отмечает начало, конец и границу частей. Средние II–IV строфы выделены последовательностью слуховых образов: стук копыт по земле, звон с колокольни, птичий крик над колокольней.

Синтаксис: все строфы состоят из 2 предложений по 2 строки, только III строфа (кульминация, колокольный звон) образована одним предложением, а IV строфа выделена нанизыванием 4 глаголов в ст. 16.

ИМПРОВИЗАЦИЯ

Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, плеск и клекот.
Я вытянул руки, я встал на носки,
Рукав завернулся, ночь терлась о локоть.

И было темно. И это был пруд
И волны. – И птиц из породы люблю вас,
Казалось, скорей умертвят, чем умрут
Крикливые, черные, крепкие клювы.

И это был пруд. И было темно.
Пылали кубышки с полуночным дегтем.
И было волною обглодано дно
У лодки. И грызлися птицы о локте.

И ночь полоскалась в гортанях запруд.
Казалось, покамест птенец не накормлен,
И самки скорей умертвят, чем умрут,
Рулады в крикливом, искривленном горле.

К основному образу «liebe dich – лебеди». Ближайшие музыкальные ассоциации: «Лебединое озеро» и (фортепьянный!) «Ле-

бедь» Сен-Санса (замечено Ю.Л. Фрейдиным). Ближайшие литературные – «Лебедь» Малларме (вмерзший в озеро) и пушкинское «при кликах лебединых… являться муза стала мне»: отсюда рамочная конструкция, Муза в заглавии «Импровизация» и клики в «рулад[ах] в… горле». Ближайшая языковая ассоциация – «лебединая песня»; от нее отталкивается тема «преодоление <искусством> смерти» (дважды «скорей умертвят, чем умрут»).

Стиль. В собственном значении – только 13 знаменательных слов из 67 (80% тропеичности, выше не бывает): 1) *клавиши*, 2) *вытянуть, руки* (дважды), *локоть* (дважды), *рукав* (7), *носки* (7); 3) *ночь, полуночный*, *темно* (дважды); 4) *люблювас*. Только по ним реконструируется ситуация: ночью поэт, импровизируя за роялем, объясняется музыкой в любви к (присутствующей?) женщине. Их распределение по строфам 7+2+3+1: они сосредоточены в I строфе, II строфа добавляет лишь слово «люблювас» (тематическая кульминация), все остальное – повторения.

Слова, употребленные в переносном значении, объединены в два семантических поля: пруд с кувшинками (фон) и птицы с их криками и смертной борьбой (действующие лица). Первое ассоциируется с роялем, вторые с звучащими клавишами. Тематические связи между строфами: I–II – птицы; II–III – пруд (и птицы); III–IV – ночь (и пруд, и птицы); I–III – птицы (и ночь); I–IV – музыка-крики (и ночь); II–IV – смертная борьба (и ночь). Особую многозначность имеют начальные слова *хлопанье* (крыльев и в ладоши) и *плеск* (птиц в пруду – и рукоплескания), связывая реальный план игры на рояле с метафорическим планом птиц в пруду; третье слово, *клекот*, перекликается лишь с метафорическими же руладами в конце. Другая связь реального и метафорического плана – в III строфе *пыла[ющие] кубышки с дегтем*: кубышки-кувшинки в реальной ночи (черной, как деготь) не только что не светятся, но даже не видны; но в блестящей передней стенке рояля отражаются свечи, зажженные над клавишами (?? но это вероятнее, чем уличные огни, чтобы увидеть их отражение в крышке рояля, нужно резко переменить точку зрения); поэтому цветы среди дегтя подменяются сосудами со смолой, которая горит.

Что касается птиц, то клювы у белых лебедей, кажется, не черные, но поэт с этим не считается. Зато *искривленное горло* в конце

точно означает лебединую шею (отмечено Ю.Л. Фрейдиным). Слово *грызлися (о локте)* обычно говорится о зубастых существах и напоминает о «зубастых голубях» Хвостова, но вряд ли преднамеренно. Птицы скорей *умертвят, чем умрут*, ср. «Спартанцу предложили боевых петухов, которые бьются, пока не умрут, он ответил: дай мне лучше таких, которые бьются, пока не убьют» (Плут., «Ликург», 20; надо посмотреть, как это в пер. В. Алексеева ок. 1900 г.). Парадоксальна такая драчливость в птицах из породы *люблювас*. Развертывание этой темы: I шум, II драка, III за овладение локтем (рукой пианиста; или просто «у локтя»?) IV для того, чтобы накормить птенца. Отсюда образность переносится и на лодку (обглодано дно, с анаграммой «голод»). Ночная река в огнях и лодка напоминают Фета, «Вдали огонек за рекою…» (с двусмысленным «желаньем» в посл. строфе), и «За кормою струйки льются…» (с музыкой), но без птиц и без драк.

Язык. Кульминация языковых аномалий – конечно, субстантивация «люблювас» во II строфе. (Ассоциации – с хлебниковским «Любхо» и, м. б., балмонтовским «С лодки скользнуло весло… лилея… Милый, мой милый, люблю! Полночь глядит…»). Вслед за этим – в III строфе *грызлися птицы о локте*, редкое употребление предлога «о», впрочем, подготовленное обычным употреблением *ночь терлась о локоть*.

Синтаксис нанизывает анафорические И… (библейская высокость??). Двусмысленности: II) «И (чьи-то – клавишные?) клювы умертвят птиц из породы люблювас»? или «И клювы птиц из породы люблю вас умертвят (кого? поэта? возлюбленную? рулады?)? IV) «И самки скорей умертвят рулады (голодного птенца), чем умрут (сами)»? или «И самки скорей умертвят (опять неизвестно кого), чем умрут рулады (чем насытится птенец)»? Речь идет о сублимации любовного голода в музыку, но кто кого пересиливает, остается неоднозначным.

К форме *клавишей* ср. во «Вт. рожд.» *из-за клавиш – расправишь.*

Стих. Постепенное убывание дольниковых строк от начала к концу (и упрощение их форм до простейшего пропуска слога в середине): кульминация – в 1–2 строках. Если считать не анжамбманы, а – более объективно фиксируемые – «открытые строки»,

в конце которых невозможна точка, то их количество по строфам – 0, 2, 1, 2.

В фонике сквозная аллитерация (особенно скрепляющая I и IV строфы) – *кормил, крыл, клекот – крикливые крепкие клювы – грызлися – кормлен, крикливом искривленном*; ее перебивает вставная *обглодано дно у лодки* и подкрепляет обрамляющая *плеск – полоскалась.*

«ТОЛЬКО КРАЕШЕК НЕБА РАСЧИСТИВ…»

Вар., БП 2: 291

Только краешек неба расчистив,
Солнцем даль обольется во мгле,
Чистота свежевымытых листьев
Блещет живописью на стекле.

Точно зелень земного убора,
Слюдяное большое окно,
Чрез которое хор из собора
Временами мне слышать дано.

О природа, о мир, о созданье!
Я великую службу твою,
Сам не свой, затаивши дыханье,
Обратившись весь в слух, отстою.

<1956>

Начнем с самого внешнего – с метрики. Стихотворение написано 3-ст. анапестом. Ритмическое разнообразие в этом размере достигается, во-первых (очень редко), пропусками ударений; во-вторых (обычно), сверхсхемными ударениями; в-третьих (часто, но малоощутимо) игрой словоразделов. Пастернак пользуется пропусками ударений чаще, чем другие поэты; так и здесь мы находим пропуск в слове «живописью» – в I строфе. Это самый резкий ритмический курсив во всем стихотворении. Сверхсхемных ударений (как обычно, на начальной стопе), ощутимо тяжелых здесь два: «солнцем…» и «блещет…», оба тоже в 1 строфе. Они выделенно

перекликаются не только звуками, но и семантикой света, блеска; запомним, может быть, нам это пригодится. Остальные сверхсхемные ударения – легкие, на вспомогательных словах, малоощутимые: «только», «точно», «я», «сам». Эти «я» и «сам» в III строфе тоже семантически перекликаются; тоже запомним эту семантику «я» на всякий случай. Наконец, словоразделы, как кажется, рассыпаны по тексту вполне беспорядочно, и только во II строфе выделяются некоторым единообразием, монотонностью: три строки со сплошными женскими словоразделами, «зелень, земного; слюдяное, большое; временами, мне слышать». Таким образом, в композиции на метрическом уровне сильнее всего выделена (ударениями) начальная строфа, слабее (словоразделами) средняя, и совсем не выделена последняя: выделенность ослабевает от начала к концу.

Смежный с метрическим подуровень – фонический. Здесь самое заметное место – II строфа, ассонированная на ударное О: только здесь – все рифмы на один звук О, только здесь тройные повторы «СлюдянОе большОе окнО, Чрез котОрое хОр из собОра» (первый подчеркнут, как мы видели, сплошными женскими словоразделами; заметим попутно, что фонически и синтаксически этот стих – калька с Блока, «Роковая, родная страна»), а рядом двойной повтор «земнОго убОра»; вдобавок крайние строки отмечены аллитерациями «Зелень Земного» и «вреМеНаМи МНе». Слабее насыщена звуковыми повторами III строфа: два ассонанса при рифме «слУжбу твоЮ – в слУх, отстоЮ» с дополнительной перекличкой «СЛу-СЛу». Еще слабее – I строфа: ассонансов нет, только слабые аллитерации на Ль («даль обольется во мгле – листьев – блещет»), на СТ («чистота – листьев – на стекле») и на Ж, В («свежевымытых – живописью»). Таким образом, концовочная строфа композиционно не выделена ни ритмами, ни звуками; что же их оттесняет?

Переходим выше, от звукового уровня к языковому. Первый подуровень – синтаксический. Смотрим, как располагаются фразы по строфам и строкам. I строфа: две фразы по две строки, каждая со сказуемым во второй строке, симметрично и уравновешенно. (На самом деле это не два предложения, а одно сложноподчиненное, через запятую: «Только даль обольется, <как> чистота листьев блещет»; но при чтении это почти не воспринимается, и первый стих понимается как «Расчистив только краешек неба»). II строфа:

одно сложноподчиненное предложение в четыре строки, сказуемое главного предложения «окно <есть> точно зелень» не сразу угадывается, после второго стиха читатель ждет продолжения вроде «…окно <Распахнулось…>», поэтому напряжения во II строфе больше, чем в I. III строфа: два предложения, асимметричные, в 1 и в 3 строки, от этого строфа звучит еще того напряженнее; эта напряженность дополнительно усиливается в первом предложении тройным восклицанием, а во втором предложении – сказуемым, которое заставляет себя ждать до самого последнего слова стихотворения. Таким образом, синтаксическое напряжение нарастает от начала стихотворения к концу; чему же оно аккомпанирует?

Второй языковой подуровень – лексический. Как располагаются по тексту слова, которые мы интуитивно ощущаем как «поэтические» и «непоэтические»? (Интуитивно, потому что настоящего словаря языка русской классической поэзии не существует.) В I строфе «непоэтическими» можно считать разговорное «краешек», бытовые «расчистив», «свежевымытых», терминологическое «живописью»: вряд ли мы можем их представить у классиков (кроме как в нарочито сниженном стиле). Во II строфе – разве что «слюдяное». В III строфе – разве что оборот «обратившись в слух», да и то с сомнением (оборот этот, может быть, не поэтический, но заведомо литературный, а не разговорный). «Поэтическими» же, пожалуй, можно считать в I строфе «даль», «мглу» (в стихах эти удобоподрифмуемые слова, как кажется, встречаются гораздо чаще, чем в прозе), во II строфе «чрез» вместо «через», в III строфе восклицание «О!..»; любопытно, что эти служебные слова, пожалуй, больше создают ощущение «поэтичности», чем значимые. Таким образом, можно сказать, что поэтичность языка тоже ощутимо нарастает от начала стихотворения к концу; чему она аккомпанирует?

Переходим к главному (по-видимому) уровню: содержательному, уровню образов и мотивов, идей и эмоций. На этом переходе обращаем внимание на смысл трех перекликающихся слов (и даже морфем) в трех строфах: в I суффикс слова «краешек» дает представление о «малом»; во II есть «большое окно»; в III – «великая служба». Таким образом, от начала к концу предмет стихотворения становится не только больше, но и важнее, значительнее. Как же выглядит этот предмет?

Измерения во времени в стихотворении нет, оно все находится в настоящем времени; серединное слово «временами…» означает лишь сменяющиеся моменты этого настоящего. Любопытным образом грамматическое настоящее время присутствует в тексте лишь один раз, в глаголе «блещет» (на приглушенной сверхсхемной позиции). В остальном подчеркивается открытость настоящего момента в прошлое (перфекты: «расчистив», «затаивши», «обратившись», «слышать дано») и в будущее: в начале текста – «<всякий раз, как> солнцем даль обольется» (то же значение, что и во «временами», там – о слуховых впечатлениях, здесь – о зрительных), в конце текста – «отстою» (не столько будущее действие, сколько настоящее намерение).

Измерение в пространстве представлено выразительнее. Движение взгляда не совсем обычно. В начале стихотворения в поле зрения сперва узкий «краешек неба»; затем – движение вширь, охватывающее большую «даль»; а затем (редкий случай!) – движение вблизь, от горизонта к листьям перед стеклом, таким близким, что видно, какие они свежевымытые. А дальше происходит замечательное переосмысление точки зрения. В начале, по-видимому, герой смотрит из помещения (например, дачного) через оконное стекло наружу, на ближние листья и дальнее небо. В середине же ему кажется, что наоборот, он смотрит снаружи через расписное окно внутрь помещения, внутрь собора. Божий мир представляется ему огромным святилищем, в которое он еще не вхож. На этом переломе меняется чувственное восприятие мира: исчезают зрительные образы (сперва свет – блеск солнца, потом цвет – зелень листьев) и сменяются слуховыми (хор из собора). А затем чувственное восприятие исчезает совсем, и остается только эмоциональное переживание: «сам не свой, затаивши дыханье…» Знакомая нам традиционная композиция образного уровня «от внешнего мира – к интериоризации» получает здесь вид: «сужающийся реальный, зримый мир – расширяющийся воображаемый, слуховой мир – растворяющий его эмоциональный, переживаемый мир».

Таков подуровень образов и мотивов; а каков подуровень идей и эмоций? Эмоцию, торжествующую в концовке, можно определить: восторженное благоговение героя. Идею: красота и величие мира – от Бога. Так содержание стихотворения сосредоточивается

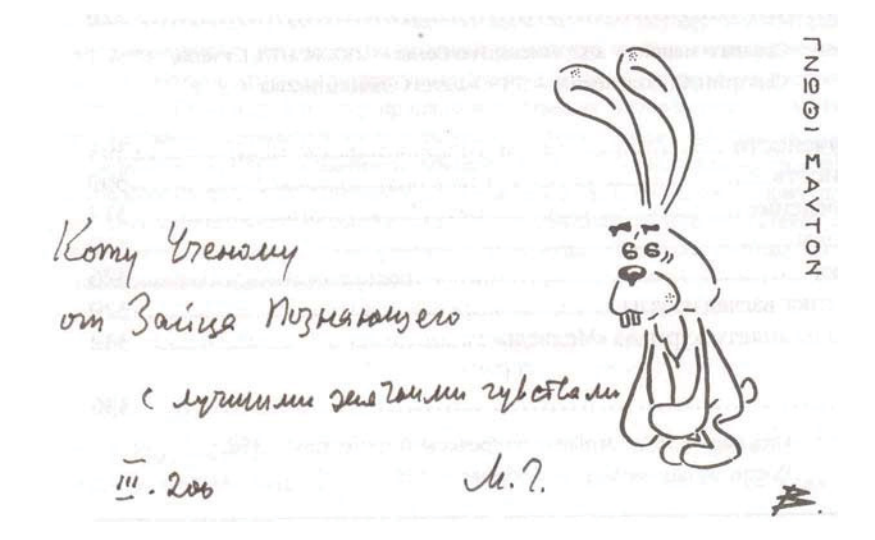
в концовке вокруг двух полюсов: «я» и «Бог». «Я» впервые появляется в косвенном падеже в конце II строфы («мне слышать дано») и затем, уже в прямом падеже, – в III строфе («я… отстою»). «Бог» остается благоговейно неназванным, но на него указывает последовательность образов в краткой восклицательной строчке: «о природа» (видимая и слышимая вот сейчас), «о мир» (весь, огромный, представляемый только мыслимо), «о созданье» (чье? Божье: здешний мир как бы вставляется в рамку иного мира). Отношение между этими полюсами определяется в последней фразе стихотворения: природа в мировом соборе служит службу Богу, и поэт у стен этого собора молча присоединяется к ней. Слова «служба» и (выделенное, заключительное) «отстою», видимо, сохраняют и земное, мирское свое значение: «служить» (кому-то), «отстаивать» (что-то) не словом, а делом. Это важно, чтобы вписать наше стихотворение в общий образный и идейный мир позднего Пастернака.

Так композиция верхнего, содержательного уровня стихотворения подводит к раскрытию его смысла в концовочной III строфе. Этому-то и аккомпанирует нарастание напряженности и высокости на среднем, языковом уровне, перед этим-то и сторонятся, чтобы не отвлекать, ритмические и фонические средства на низшем, звуковом уровне.

Вот все, что я успел заметить в этом стихотворении за пять минут просмотра. Многое, конечно, осталось без внимания – например, стилистические фигуры и тропы, метафоры и метонимии. Они трудны для меня и требуют больше времени.

P.S. Этот текст считается одним из трех вариантов одного стихотворения: другой вариант, из 4-х строф – «Чуть в расчистившиеся прорывы…», третий, окончательный, 4-ст. ямбом – «Когда разгуляется» («Большое озеро, как блюдо…»): см. БП 2: 98 и 291. Из этих параллельных текстов видно, что я неправильно понял движение точки зрения в середине стихотворения: реального стекла перед глазами героя нет, и строки 3–6 следует понимать: «чистота… листьев блещет живописью, <писанной> на стекле, точно зелень земного убора <есть> слюдяное большое окно» итд. Меня ввело в заблуждение несовпадение образов: казалось, что «стекло» и «слюд<а>» могут относиться только к разным окнам, первое – к комнатному, вто-

рое – к соборному (разумеется, в переносном смысле: витражи делались не из слюды, а из стекла; не покрывались живописью, а составлялись из цветных стекол; и располагались так высоко, что заглянуть через них внутрь было невозможно). Находится ли герой внутри метафорического собора или снаружи, поэту неясно. В нашем варианте – несомненно, снаружи; во втором анапестическом – внутри («Я увижу за зеленью моклой Мирозданья тайник изнутри, Как в цветные церковные стекла Смотрят свечи, святые, цари»: свет солнца сквозь листья проникает к нему, как в собор сквозь витражи), в окончательном ямбическом – как бы мысленно внутри, а реально снаружи («Просвечивает зелень листьев, Как живопись в цветном стекле. В церковной росписи оконниц Так в вечность смотрят изнутри В мерцающих венцах бессонниц Святые, схимники, цари. Как будто внутренность собора – Простор земли, и чрез окно Далекий отголосок хора Мне слышать иногда дано»). Остальные расхождения между тремя вариантами стихотворения – как на образном, так и на всех остальных уровнях – очень интересны для отдельного рассмотрения, однако не меняют общей картины.



Дарственная надпись К.М. Поливанову
на «Записях и выписках»

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

М.Л. Гаспаров

Письмо К.М. Поливанову от 30.11.2000 с разбором стихотворения «Фантазм»

ФАНТАЗМ

В девять, по левой, как выйти со Страстного,
На сырых фасадах – ни единой вывески.
Солидные предприятья, но улица – из снов ведь!
Щиты мешают спать, и их велели вынести.

Суконщики, С.Я., то есть сыновья суконщиков
(Форточки наглухо, конторщики в отлучке).
Спит, как убитая, Тверская, только кончик
Сна высвобождая, точно ручку.

К ней-то и прикладывается памятник Пушкину,
И дело начинает пахнуть дуэлью,
Когда какой-то из новых воздушный
Поцелуй ей шлет, легко взмахнув метелью.

Во-первых, он помнит, как началось бессмертье
Тотчас по возвращеньи с дуэли, дома,
И трудно отвыкнуть. И во-вторых, и в-третьих,
Она из Гончаровых, их общая знакомая.

Дорогой Константин Михайлович,

размер «Фантазма» Пастернака – это, строго говоря, «переходная метрическая форма между тактовиком и акцентным стихом». «Переходная…» здесь значит вот что. Из 16

строк 11 содержат только тактовиковые междуиктовые интервалы: 1, 2, 3 слог; а 5 строк выбиваются по 4-сложному интервалу (на схеме подчеркнуты). % строк – это больше пороговых 25%, так что по условным правилам мы должны считать размер уже не тактовиком, а акцентным стихом. Но! Из этих пяти 4-сложий четыре приходятся на цезуру и могут считаться околоцезурными наращениями, не входящими в счет слогов. Тогда мы имеем право назвать размер: тактовик 4-иктный, цезурованный, с наращениями при цезуре и с одним нарушением ритма в ст. 3 (4-сложный интервал внутри полустишия). Дополнительное наблюдение: вторые полустишия почти все построены на интервалах 1 и 3, звучащих ямбом и хореем, это придает стихотворению некоторое сквозное единообразие; оно нарушается только в III строфе (ст. 9–11), это место – пушкинский поцелуй – может считаться ритмической кульминацией. В первом полустишии такого единообразия нет, в нем 5 строк имеют трехсложный ритм, 10 двухсложный и 1 (с 4-сложным интервалом) аномальный. Когда 1 и 2 полустишия с двусложным ритмом оказываются рядом, то строка может совпадать по звучанию с ямбом или хореем, но на мой слух это слабо выделяется.

Спасибо Вам за добрую открытку. Я здесь совершенствую здоровье, делаю всякую работу (по большей части механическую и подготовительную) и рвусь к обычному образу жизни, но в город врачи меня не выпускают, а жена (которой хочется, чтобы я подольше был под ее присмотром) – тем более. А по нашим тройственным посиделкам* я соскучился так же, как и Вы. Будьте, пожалуйста, здоровы со всем Вашим домом!

30. 11. 00 Весь Ваш М.Г.

.2.1 + 1.3.1

2.1.1 + 2.1.2

---

* С 1991 года по вторникам мы собирались с Михаилом Леоновичем и Ириной Юрьевной в ИМЛИ для работы над собранием сочинений Пастернака.

1.4.1 + 1.3.2
1.3 + 1.3.2

1.3. + 4.1.2
.2.2 + 1.3.1
.2.2 + 1.3.2
.3.1 + .3.1

.3.4 + .2.2
1.3.1 + .2.1
1.1.1 + 1.2.1
2.2.2 + .3.1

1.2.1 + 3.1.1
1.3.1 + 1.1.1
1.2.1 + 3.1.1
1.3.1 + 1.3.2

(„Пастернаковские чтения". М., 1992.)

(Борис Пастернак (1890-1960) – одна из вершин русской и мировой поэзии XX в. При жизни он был гоним, после смерти стал предметом почитания и изучения.) К (его) столетнему юбилею Бориса Пастернака московский Институт мировой литературы организовал ежегодные Пастернаковские чтения с привлечением лучших русских и зарубежных ученых. Самые интересные материалы этих чтений за несколько лет собраны в двух разделах этого сборника – „Поэтика Пастернака" и „Пастернак и русская литература". („О теме женщины у Пастернака", „Свистки милиционеров", „Муза и собеседница", „Имя в романе „Доктор Живаго"", „Пастернак и Мандельштам", „Пастернак и Клюев: несостоявшееся знакомство", – вот некоторые из заглавий, напечатанных здесь статей. Среди авторов – С.С. Аверинцев, Вяч. Вс. Иванов, Е.Б. Пастернак, Л.А. Озеров и другие заслуженные ученые и критики.) В приложении – неизданные биографические материалы, архивные образцы его работы над переводами и т.п. Книга представляет интерес для всех любителей поэзии, для всех, кому дорога традиция русской культуры.

„В.Т. Шаламов и Б.Л. Пастернак (переписка и воспоминания)", –

Черновик аннотационного сборника «Быть знаменитым некрасиво…»: Пастернаковские чтения. Вып. 1. М., 1992

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Разборы стихотворений Пастернака, записанные Робертой Сальваторе

Конспект разговоров М.Л. Гаспарова[*]

МАРГАРИТА

Разрывая кусты на себе, как силок,
Маргаритиных стиснутых губ лиловей,
Горячей, чем глазной Маргаритин белок,
Бился, щелкал, царил и сиял соловей.

Он как запах от трав исходил. Он как ртуть
Очумелых дождей меж черемух висел.
Он кору одурял. Задыхаясь, ко рту
Подступал. Оставался висеть на косе.

И, когда изумленной рукой проводя
По глазам, Маргарита влеклась к серебру,
То казалось, под каской ветвей и дождя,
Повалилась без сил амазонка в бору.

И затылок с рукою в руке у него,
А другую назад заломила, где лег,

---

[*] Итальянская исследовательница Роберта Сальваторе в конце 1990-х начала работу, посвященную стилистике поэзии Пастернака и, в частности, соотношению метафор и метонимий в его стихотворениях. В ходе этой работы она несколько раз приезжала в Москву, встречалась с М.Л. Гаспаровым, записывала его пояснения к стихотворениям «Сестры моей – жизни». Помимо общего содержания стихотворений, в ее конспекте постоянно фиксируется использование тропов – метафор (МФ), олицетворений (Ол), метонимий (МН), гипербол – (Гип).

Где застрял, где повис ее шлем теневой,
Разрывая кусты на себе, как силок.

<1919>

Очумелый – вульгаризм = сумасшедший.

Подступает ко рту – обычно говорится, что слова подступают к языку и т. д.; может быть, здесь ассоциация с поцелуем.

Ртуть по-русски называется также живое серебро.

Она лежит в траве – одна рука под головой, а другой она держит руку Фауста.

Рукою дотрагивается до куста или же тени от куста, где сидит соловей. Последнюю фразу трудно понимать; синтаксически подлежащее – шлем, но теми же самыми словами до этого говорилось о птице.

Стихотворение описывает Gretchen, лежащую в траве, но у этого текста подтекст не литературный, а живописный:

1) позиция Маргариты напоминает картину Врубеля «Демон поверженный» (ни у Гёте, ни у Гуно Маргарита не появляется в такой позе);

2) прилагательное *лиловей*, лиловой является и основная цветовая гамма у Врубеля. К Врубелю отсылает также слово *черемуха*: ее цветы – белые, но этот куст обычно ассоциируется с сиренью, и «Сиренью» называется другая известная картина Врубеля;

3) Врубель создал витраж – триптих на темы Фауста (Мефистофель, Маргарита и Фауст).

ПРО ЭТИ СТИХИ

На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам,
Зимой открою потолку
И дам читать сырым углам.

Задекламирует чердак
С поклоном рамам и зиме,

К карнизам прянет чехарда
Чудачеств, бедствий и замет.

Буран не месяц будет месть,
Концы, начала заметет.
Внезапно вспомню: солнце есть;
Увижу: свет давно не тот.

Галчонком глянет Рождество,
И разгулявшийся денек
Прояснит много из того,
Что мне и милой невдомек.

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку кликну детворе:
Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, как Лермонтова дрожь,
Как губы в вермут, окунал.

Общий стилистический регистр несколько снижен по сравнению с другими стихами, начиная с про это – в литературном языке говорится «об этих стихах». У *про* – слабый, но ощутимый оттенок разговорности (см. «Про это» Маяковского – это вызов в стиле Маяковского и оглядка на Пастернака).

Буран – ОК переводит как степная буря, но во второй половине XIX века это полный синоним вьюги, и ассоциация с пушкинским употреблением утрачивается.

Концы – у ОК: начало написанного стихотворения; согласно Гаспарову, значение более общее: концы и начала всего, что в жизни происходит, старого и нового (ср. у Герцена название одной главы «Концы и начала»).

Галчонком: в сравнении с галчонком есть не сразу очевидная семантика. Галчонок = что-то маленькое, очень энергичное, весе-

лое, немного смешное, сочетание *глянет галчонком* М.Л. нигде не встречал, но о семантике слова *галчонок* он говорит, потому что году в 1915–1916 под заглавием «Галчонок» выходил первый русский детский журнал современного типа – то есть такой, где на первом плане были цветные картинки с комическим оттенком. Это не комиксы, там были и более серьезные материалы, но в детских журналах XIX века рисунки были только иллюстрации, а тут появлялись рассказы в рисунках; образцом был немецкий юмористический журнал «Simplicissimus». «Галчонок» был приложением «Сатирикона» [**?**] – Художники были передовые. Для такого очень передового детского журнала заглавие Галчонок свидетельствует о вышеуказанной семантике. На обложке галчонок был изображен с открытым ртом.

ПроЯснит – фонетическое просторечие.

Разгулявшийся – двусмысленный глагол. ОК переводит «посветлевший», но присутствует и этимологический смысл ходьбы (ср. тротуары) и разгула (в конце герой пьет).

Кашне – это атрибут не просто романтического художника, а подчеркнуто французского романтического художника.

Заслонясь – в данном описании это направляющий крик (может быть, ладонь, придерживающая шарф).

Фортка не вполне литературное слово – в нейтральном литературном языке говорится форточка – фортка – просторечие, или южный диалектизм.

Детвора слово литературное, но специфическое, встречавшееся почти только в детской литературе, у Чехова есть только в заглавиях [?], в поэзии ни разу не встречал [?].

Крупа в этом значении употребляется только в специфической метеорологической литературе.

Цейхгауз и арсенал – синонимы, а разница в том, что в середине XIX века чаще употреблялось слово цейхгауз по немецкой ориентации русского военного дела, а в XX веке это слово стало архаизмом, сейчас вообще чувствуется только как архаизм.

NB интеллигентская фонетика: в слове *цейхгауз* сохраняется дифтонг ау (ср. Распад: *В пакгаузах очумив крысят…*).

Наберу впечатления на улицах (МН тротуары), а вокруг дома в оконных стеклах отражается солнце.

Истолку – впечатления во мне измельчаются (вообще, толченое стекло является и способом убить человека, но здесь это нерелевантно).

Чердак либо МФ-Ол, либо МН (я на чердаке).

Бедствие можно считать либо синонимом чудачеств, либо МН – стимулом к сочинению.

Заметы – формы, в которых у меня хранятся впечатления (записанные).

Концы, начала заметет о пространстве – в прямом смысле, о поэте – в переносном.

Невдомек – просторечный стиль.

Может быть, смысл таков: я не замечал революцию; в 17-м году она мне казалась коротким явлением, а в 19-м я понял, что тогда ошибался.

Дыра МФ двери;

Фамилия По в русском языке не имеет точных рифм, так что слово «крупой» годилось здесь. Под крупой обычно понимается мука, и тут действительно может являться ассоциация с мышами и с мышиной дырой. Ср.: Еще «надулся, как мышь на крупу», в смысле сердиться на что-то недоступное.

Нарастают глаголы: курил – слабое, пил – сильнее; содрогался.

Байрон курящий не представляется – снижающая черта.

Дрожь = предельное творческое напряжение (ср. у Жолковского «Инварианты…»).

Дрожь, как губы гендиадис – один образ через два слова.

Лермонтова либо прямое значение, а если подразумеваются эмоции от чтения, то МН; Байрон также МН романтизма.

Смысл последней строфы: я передавал своей жизни особенный поэтический, возвышенный смысл; у меня возвышался дух, как от вина появляется активное душевное состояние.

ЕЛЕНЕ

Я и непечатным
Словом не побрезговал бы,
Да на ком искать нам?
Не на ком и не с кого нам.

Разве просит арум
У болота милостыни?
Ночи дышат даром
Тропиками гнилостными.

Будешь, – думал, чаял, –
Ты с того утра виднеться,
Век в душе качаясь
Лилиею, праведница!

Луг дружил с замашкой
Фауста, что ли, Гамлета ли,
Обегал ромашкой,
Стебли по ногам летали.

Или еле-еле,
Как сквозь сон овеивая
Жемчуг ожерелья
На плече Офелиином.

Ночью бредил хутор:
Спать мешали перистые
Тучи. Дождик кутал
Ниву тихой переступью

Осторожных капель.
Юность в счастьи плавала, как
В тихом детском храпе
Наспанная наволока.

Думал, – Трои б век ей,
Горьких губ изгиб целуя:
Были дивны веки
Царственные, гипсовые.

Милый, мертвый фартук
И висок пульсирующий.
Спи, царица Спарты,
Рано еще, сыро еще.

Горе не на шутку
Разыгралось, на́веселе.
Одному с ним жутко.
Сбесится, – управиться ли?

Плачь, шепнуло. Гложет?
Жжет? Такую ж на щеку ей!
Пусть судьба положит –
Матерью ли, мачехой ли.

Стихотворный размер – 3-ст. хорей с чередованием женских и гипердактилических окончаний – уникален. Длинные безударные окончания дают семантику успокоения, убаюкивающего.

Хорей во всей поэзии воспринимается как песенный размер, а когда он богат безударными слогами, то это обилие безударных слогов ощущается как легкое, успокаивающее.

В конце мягкость нарушается, появляются enjambement, движение темы.

Из лексических особенностей стоит подчеркнуть, что Фауста произносится как дифтонг (что не типично для русского языка): сохранение иностранной фонетики является фонетическим признаком интеллигенции.

Рифма Гамлета ли / по ногам летали – составная рифма, символисты начали серьезно пользоваться этим типом рифмы, а Маяковский ввел его в трагическую поэзию за два года до СМЖ.

Поэт подводит итоги летней любви. Подступает конец – от этого лирический герой чувствует горе и сам себя в горе успокаивает, убаюкивает. Эмоциональная композиция начинается с горя, потом происходит постепенное успокоение и в конце снова вспышка горя.

Я тоже раздражен этим несчастьем, которым кончилась наша любовь, я готов ругаться непристойным словом, но не буду этого делать, потому что в этом никто не виноват.

На ком: редкое старинное выражение, юридический термин, вышедший из употребления во второй половине XIX века. У Пастернака есть редкие аналогичные случаи (например, в стихотворении «Двор» Крепкие тьме: выражение вышло из употребления в XVIII веке и поэт сам писал примечание к этому слову; ср. Крепок какой-то земле).

Не с кого (спрашивать).

Продолжает мысль: то, что случилось, это естественная роковая расплата.

Арум в начале века был и комнатным растением, до Пастернака упоминается только у Гиппиус как нечто загадочное, мало знакомое. Цветы мелкие и ничем не заметные посреди на крупном початке, как у кукурузы, а когда он вырастает (сначала он покрыт листьями), из-под листьев выходит и похож на фаллос. Итак: разве мужское начало просит милостыни у женского начала?

Даром – естественно, бесплатно (?)

После тех летних ночей, которые вспоминаются, как любовные, наступают ночи гнилые, как возмездие.

Потом следует противопоставление того, что было или о чем мечтал, и тому, что есть.

III строфа: думал, что ты навеки останешься в моей душе образом любви.

С того утра – какая-то неопределенная характеристика (?)

Лилия – символ чистой платонической любви – *в строфе вообще передается идея, что навеки останешься в моей душе образом любви.*

Праведница – не библейский термин; слабый семантический сдвиг.

Дальше – картина того, что было, или о чем он мечтал, – менее платоническая: идиллическая сцена, где двое молодых влюбленных бегают по лугу, гоняясь друг за другом.

Замашка неожиданное слово, разговорное и просторечное (от глагола замахиваться – чтобы что-то схватить); слово связано с проявлением каких-то дурных качеств (у него замашки будущего мошенника), но Пастернак не считается с этой стилистической окраской – здесь скорее можно было бы ожидать – повадка, обычай, привычка.

Луг привык к поведению влюбленного Фауста / Гамлета.

Обегал ромашкой – луг и человек обмениваются предикатами.

Ситуация меняется: ночь, сон, герой не спит, героиня – спит, а он на нее смотрит с нежностью и болью.

Овеивая МН растений луга + гипербола.

Бредил хутор МН с Гип – мутные мысли героя.

Тучи МН дождь мешает спать.

Перистые тучи – перистые облака – метеорологический термин, тучи здесь – малый семантический сдвиг.

Осторожных МФ редкие ср. *Плачущий сад.*

Переступью МФ редкое падение, ср. переступить с ноги на ногу.

Юность МН юная женщина: Елена спит со счастливой улыбкой на губах.

Храп – слово почти грубое, только о взрослых мужчинах.

Наволока вместо наволочка, необычное, МН подушки.

Наспанная – редкое слово = на которой много или крепко кто-то спит; слово редкое и в словаре стандартного русского языка глагол, наверное, отсутствует.

Жить бы ей такой прекрасной во времена Трои.

Горьких МН; изгиб МН губы.

Глаза закрытые, невидящие, как у древних статуй.

Мертвый МФ неподвижный.

Фартук МН какой-то другой части одежды? Ср. интерпретацию Цветаевой (веко).

Разыгралось – обычно о погоде, о море; «разыгралось горе» здесь контрастирует с наречием навеселе (МФ-Ол).

Управится ли – эллипсис – мне возможно ли управиться с ним?

Гложет? Жжет? – Продолжается олицетворение горя – горе говорит: ты себя плохо чувствуешь? Тебя вроде бы кусает что-то внутри (человека гложет мука – достаточно стертая метафора; гложет горе – реже).

Такую ж на щеку ей! – Такая же слеза упадет из твоих глаз на ее щеку; на то, что здесь подразумевается слово «слеза», указывает только слово «плачь».

Положит – решит.

Матерью ли – ср. название растения *мать и мачеха* (листья с одной стороны гладкие, а с другой – пушистые).

СЛОЖА ВЕСЛА

Лодка колотится в сонной груди,
Ивы нависли, целуют в ключицы,
В локти, в уключины – о погоди,
Это ведь может со всяким случиться!

Этим ведь в песне тешатся все.
Это ведь значит – пепел сиреневый,
Роскошь крошеной ромашки в росе,
Губы и губы на звезды выменивать!

Это ведь значит – обнять небосвод,
Руки сплести вкруг Геракла громадного,
Это ведь значит – века напролет,
Ночи на щелканье славок проматывать!

Сирень и черемуха часто упоминаются рядом. Черемуха тоже была связана с любовными ассоциациями (?), но чисто поэтически, не бытовыми, а гадание с ромашкой знают все русские. Черемуха в народной культуре мало актуальна, а в поэзии стала символом любви у Бальмонта.

Пепел сиреневый см. «Наша гроза».

В стихотворении сперва сужается, потом расширяется поле зрения: сначала средний план – плывут в лодке, переживают счастье; потом крупный план – ромашка и губы; в конце стремительно расширяется поле зрения – в пространстве – звезды и небосвод, во времени – века напролет.

Геракл – это созвездие Геркулеса. То, что оно здесь названо именно «Геракл», – это ассоциация со стихотворением Вяч. Иванова «Хвала Солнцу» (О, солнце вожатый…) около 1906/1908 г. В данном стихотворении центральный образ – научное представление (?), что солнце движется среди звезд галактики в направлении созвездия Геркулеса.

Эти ассоциации могут быть здесь поверхностными. Но присутствуют еще ассоциации от «руки сплести» – это напоминает картину Буше Геракл и Омфала (раньше находилась в Эрмитаже, а теперь – в Москве). Бенуа писал о ней в путеводителе об Эрмитаже. В ней изображается спальня, Геракл сидит на кровати; у его ног сидит белая Омфала, которая обнимает его белыми руками, и они це-

луются; в уголке маленькие амуры играют с львиной шкурой. Картина была общеизвестна по репродукции в путеводителе.

О погоди – ОК считает, что поэт испугался мещанской ситуации. Не убедительно, потому что переход к следующим восторженным строчкам непонятен. Согласно Гаспарову, нет противопоставления между переживаниями поэта и остальных: для поэта то, что он разделяет со всеми, дороже, чем романтическая уникальность. Это нарастающий восторг слияния героя со всем мирозданием. О погоди – момент страха, оттеняющий этот восторг, к которому в первый момент даже страшно подступиться.

Сонный – не готов к восторгу, который будет.

Крошеной – от обрывания лепестков.

Геракл МН звездного небосвода и МФ-Ол через мифологический образ.

* * *

Ты так играла эту роль!
Я забывал, что сам – суфлер!
Что будешь петь и во второй,
Кто б первой ни совлек.

Вдоль облаков шла лодка. Вдоль
Лугами кошеных кормов.
Ты так играла эту роль,
Как лепет шлюз – кормой!

И, низко рея на руле
Касаткой об одном крыле,
Ты так! – ты лучше всех ролей
Играла эту роль!

Плывем на лодке, я гребу, лицом обращенный к тебе на корме, весь твой вид выражает влюбленность, и я с усилием напоминаю себе, что эта твоя влюбленность – только роль, которую ты играешь сейчас. Это твоя роль, внушенная тебе мною как суфлером, но пройдет время, и ты будешь играть роль перед каким-то вторым человеком, и не важно, кто будет тот, который заставит тебя сме-

нить твою первую роль влюбленной женщины на вторую роль влюбленной женщины.

4-ю строчку можно раскрыть: кто бы ни совлек с тебя, как одежду, твою первую роль, которую играешь сейчас.

См. Новый Завет по-церковнославянски, когда апостол говорит, что верующие совлекают из себя ветхого Адама, и рождается новая жизнь.

Лугами кошеных кормов – вдоль лугов, на которых стояли стогами скошенные кормовые травы. Здесь творительный падеж двусмысленный (обычно говорилось бы по лугам).

Шлюз – с 30-х годов шлюз – слово мужского рода.

Касатка – ты играла вдохновенно, ты казалась «летающей».

У ласточки – образ стремительный, а здесь нет. Ср. «Ласточка над прудом» у Фета.

ГРОЗА, МОМЕНТАЛЬНАЯ НАВЕК

А затем прощалось лето
С полустанком. Снявши шапку,
Сто слепящих фотографий
Ночью снял на память гром.

Меркла кисть сирени. В это
Время он, нарвав охапку
Молний, с поля ими трафил
Озарить управский дом.

И когда по кровле зданья
Разлилась волна злорадства
И, как уголь по рисунку,
Грянул ливень всем плетнем,

Стал мигать обвал сознанья:
Вот, казалось, озарятся
Даже те углы рассудка,
Где теперь светло, как днем!

Мигать – стал ненадолго появляться; глагол «мигать» подсказан мгновенной вспышкой молнии.

Трафил – по смыслу: старался. Потрафить кому значит сделать приятное кому-нибудь, помочь, поспособствовать кому-нибудь; ощущается как крестьянское просторечие.

Ливень похож на плетень?

Ливень – как будто обвал воды с неба на землю.

Человек, сливаясь с природой, чувствует, что сознание проясняется.

Светло – это стертая метафора, которой вернет ощутимость выражение «как день».

Озарятся – тоже близко к общеязыковой метафоре, по крайней мере, в виде существительного: озарение сознания – это почти стертая метафора.

БОЛЕЗНИ ЗЕМЛИ

О еще! Раздастся ль только хохот
Перламутром, Иматрой бацилл,
Мокрым гулом, тьмой стафилококков,
И блеснут при молниях резцы,

Так – шабаш! Нешаткие титаны
Захлебнутся в черных сводах дня.
Тени стянет трепетом tetanus,
И медянок запылит столбняк.

Вот и ливень. Блеск водобоязни,
Вихрь, обрывки бешеной слюны.
Но откуда? С тучи, с поля, с Клязьмы
Или с сардонической сосны?

Чьи стихи настолько нашумели,
Что и гром их болью изумлен?
Надо быть в бреду по меньшей мере,
Чтобы дать согласье быть землей.

Для каждой строфы придумывает отдельную болезнь:
1) туберкулез (чаще [других болезней? Ассоциируется с] бациллами);
2) tetanus – столбняк;

3) Бешенство
(ср. также опущенную строфу о черном душе Шарко[*]).

У оборота «раздастся хохот перламутром» – чем – очень нестандартный синтаксис. Можно понимать как творительный сравнения.

Когда блеснет молния, как перламутр, и обрушатся капли дождя, как бациллы, и поток воды будет сопровождаться гулом грома – это будет похоже на то, что природа хохочет над нами.

Здесь в эмоции нет последовательности: начинается тем, что природа хохочет, и кончается тем, что гром изумлен болью стихов поэта (значит, вряд ли он будет хохотать над ним).

<u>Резцы</u> – они и есть молнии, но появляются при молниях – малый семантический сдвиг – не «в молниях», а «при молниях».

<u>Титаны</u> – большие деревья.

<u>Свод</u> – от небосвода, языковая метафора.

<u>Тени</u> – отдельные предметы.

<u>Откуда</u> – значит и «от чего?», и это значение раскрывается дальше: чьи стихи настолько нашумели, что разлилась гроза? Вся гроза оказывается результатом чьих-то стихов.

MEIN LIEBCHEN…

По стене сбежали стрелки.
Час похож на таракана.
Брось, к чему швырять тарелки,
Бить тревогу, бить стаканы?

С этой дачею дощатой
Может и не то стрястися.
Счастье, счастью нет пощады!
Гром не грянул, что креститься?

---

[*] Тишина. Как шар в укат крокета,
Катит хворост в капельки жуков.
Вот когда со скоростью ракеты
Чайки ввысь, под черный душ Шарко.

Может молния ударить, –
Вспыхнет мокрою кабинкой.
Или всех щенят раздарят.
Дождь крыло пробьет дробинкой.

Все еще нам лес – передней.
Лунный жар за елью – печью,
Все, как стираный передник,
Туча сохнет и лепечет.

И когда к колодцу рвется
Смерч тоски, то мимоходом
Буря хвалит домоводство.
Что тебе еще угодно?

Год сгорел на керосине
Залетевшей в лампу мошкой.
Вон, зарею серо-синей,
Встал он сонный, встал намокший.

Он глядит в окно, как в дужку,
Старый, страшный состраданьем.
От него мокра подушка,
Он зарыл в нее рыданья.

Как утешить эту ветошь?
О, ни разу не шутивший,
Чем запущенного лета
Грусть заглохшую утишишь?

Лес навис в свинцовых пасмах,
Сед и пасмурен репейник,
Он – в слезах, а ты – прекрасна,
Вся как день, как нетерпенье!

Что он плачет, старый олух?
Иль видал каких счастливей?
Иль подсолнечники в селах
Гаснут, – солнца, в пыль и в ливень?

Подтекст из Гейне (стихотворение, известное также в русском переводе А. Фета, А. Григорьева или М. Михайлова).

Заглавная строка резюмирует содержание стихотворения: у нас счастье, что ты хочешь больше.

Тараканы первой строфы перекликаются со стихотворением «В лесу» (В «Темах и вариациях»: *Луга мутило жаром лиловатым*...), где упоминаются крылатые слова из пьесы «Горе от ума» «счастливые часов не наблюдают»: счастливому человеку кажется, что время остановилось, а оно идет, поэтому счастливые удивляются тому, как быстро течет время, – и отсюда сравнение стрелок с усами таракана.

Тараканы в первую очередь ассоциируются с усами (см. «Тараканище» Чуковского, где таракан хочет стать диктатором, и все животные ему подчиняются).

До этого сравнение стрелок с усами не встречается, разве, может быть, только в стихах Семена Кирсанова, подражателя Маяковского. Вообще, удобно рифмовать усы – часы. В системе образов XIX века с трудом вспоминаются насекомые.

Бить стаканы МН из избитой метафоры «бить посуду».

Для всего стихотворения характерный небрежный стиль, как будто домашний разговор и атмосфера домашности подчеркивается неожиданными образами, поэт их предлагает как известные адресату (например, о щенятах, а читатель должен угадать).

Стрястися – признак разговорной небрежности, обнаруживается также в форме глагола стрястися.

Счастье, (что) счастью нет пощады – хорошо, что нашему счастью даны такие испытания.

Пропуск соединения *что* – это разговорная небрежность, которая контрастирует с литературно приподнятым выражением «нет пощады».

Гром не грянул – отсылка к пословице «гром не грянет, мужик не перекрестится», хорошо, что вокруг нашего счастья бывают тревоги, но не нужно волноваться, потому что оно крепче.

Вспыхнет мокрою кабинкой – пропускается слово дача; кабинка – из городского обихода; мокрый намекает на дождь.

Нам лес – передней – ощутимый пропуск глагола.

Лунный жар – необычный образ. Эта необычность создает впечатление подбора первых попавшихся слов. Пастернак строит ранние стихи, создавая иллюзию использования первых попавшихся слов, как будто поэт настолько проникнут эмоцией, что говорит быстро и ему некогда подбирать самые точные слова (совсем по-

другому пишет Цветаева, у которой все слова фонетически связанные так, что читателю кажется, что это и есть единственные правильные слова; поэтому, в отличие от Пастернака, у Цветаевой звуковые повторы – предсказуемы).

Колодец – так же неожиданно появляется, как дача.

Смерч тоски – вместо тоски (tertium comparationis «тоска человека скручивается», и от этого – смерч); сначала непонятно, какое отношение смерча к буре: это одно и то же или смерч тоски является подробностью бури.

Здесь заканчивается первая часть стихотворения, которую составляет множество разных образов. Во второй части, наоборот, все строится вокруг образа «мрачного года». Граница между этими двумя частями обозначена строкой, где переводится название стихотворения: «Что тебе еще угодно?».

Залетевшей… мошкой – ср. «*Я – мотылек ночной*»[*] у Брюсова; ср. Блок: «День догорел на сфере той земли… (Песнь Ада)», где имитируется Данте.

В окно, как в дужку – полукруглое окно под крышей? Обычно дужка означает либо значок на письме, либо ту часть очков, которая соединяет линзы.

Страшный состраданьем – обычно говорится «от сострадания»; данное употребление творительного падежа более характерное для Маяковского.

Мокра подушка – возможный подтекст «Спи – еще зарею...» Фета, которое заканчивается «А углы подушки / Влагою прохладной» (описывается девушка после тревожного сна).

Ветошь – ненормативное выражение по отношению к неодушевленному существу. Возможный подтекст из Достоевского: в одном из его ранних произведений пишется о том, что нельзя плохо обращаться с человеком, ведь это не ветошка, которой ноги вытираются, – и это выражение повторяется много раз в книге[**].

---

[*] Я записала не название стихотворения, а содержание (мотылек летит на свет); думаю, что угадала текст, который имел в виду М.Л., но лучше проверить. – *Р. Сальваторе*.

[**] М.Л. не помнил точно, в каком произведении, предполагал, что, возможно, в «Маленьком герое»? Я нашла по Интернету, что подобное упот-

Заглохшую грусть – может быть, в основе лежит выражение «глухой лес».

Лес навис как наклоняющийся человек в пасмах, седой.

Безосновательно год и лес (время и пространство) горюют о ней, о них.

Олух – очень просторечное слово.

Иль видал каких счастливей? – обычно говорится *иль видал кого-нибудь счастливее*?

Иль подсолнечники – мы как подсолнечники – солнце восходит и заходит, а цветы стоят и смотрят все лето, и их не гасят ни пыль, ни ливень.

В последних двух стихах необычно переставлены слова и пропущено «как». При таком порядке в сильной позиции оказываются «случайные слова» («в селах» и «в ливень»), которые являются необязательными, а «гаснут» оказывается не в сильной позиции. В хорее вторая стопа сильнее первой, поэтому если глагол *гаснут* находился бы дальше, он был бы сильнее. Итак, порядок слов тоже подчеркивает стремление (которое здесь проявляется еще четче, чем в других текстах) употреблять первые попавшиеся слова, будто поэт не хочет писать художественный текст, строить его художественно, а записывает мгновенное выражение своей эмоции.

ВЕСЕННИЙ ДОЖДЬ

Усмехнулся черемухе, всхлипнул, смочил
Лак экипажей, деревьев трепет.
Под луною на выкате гуськом скрипачи
Пробираются к театру. Граждане, в цепи!

Лужи на камне. Как полное слез
Горло – глубокие розы, в жгучих
Влажных алмазах. Мокрый нахлест
Счастья – на них, на ресницах, на тучах.

ребление слова *ветошки* появляется в «Бедных людях» в речи Макара Девушкина. – *Р.С.*

Впервые луна эти цепи и трепет
Платьев и власть восхищенных уст
Гипсовою эпопеею лепит,
Лепит никем не лепленный бюст.

В чьем это сердце вся кровь его быстро
Хлынула к славе, схлынув со щек?
Вон она бьется: руки министра
Рты и аорты сжали в пучок.

Это не ночь, не дождь и не хором
Рвущееся: «Керенский, ура!»,
Это слепящий выход на форум
Из катакомб, безысходных вчера.

Это не розы, не рты, не ропот
Толп, это здесь пред театром – прибой
Заколебавшейся ночи Европы,
Гордой на наших асфальтах собой.

На выкате – первое представление – очень заметное, луна, приближенная к наблюдателям, а отсюда —> полная луна —> заинтересованная.

К театру произносится с элизией [*к тиатру*]. Это социально окрашенное произношение, не просто интеллигентское, но и архаически интеллигентское. В стихах XIX веке изредка встречается, но символистам было уже непонятно, и когда Пяст, занимаясь стихосложением, встретил это, он не догадался, что это стяжение.

Как полное слез горло – горло, полное слез, является нестандартным выражением; обычно говорится «слезы стоят в горле» или «слезы подступили к горлу»: эти выражения здесь материализуются через сравнение.

Жгучих влажных алмазах – для передачи волнения взаимодействуют капли дождя, слез и алмазы. Эпитет слез перенесен на алмазы.

Волна счастья = нахлест.

Подмена приставки естественного разговорного выражения «захлестнула / нахлынула волна счастья»; глаголы скрещиваются и получается «нахлест». Глагол «нахлестывать» метафорически не употребляется.

Бюст – слово «бюст» действует снижающим образом, в поэзии XIX–XX веков это не традиционно поэтическое слово. Почти не встречается, кроме русских переводов «Ворона» Э. По.

В поэзии обычно памятники высекают из камня.

Пастернаку дороже всего именно образ «лепить». Для него этот образ – личное воспоминание об атмосфере училища, и, кроме того, важен намек на слово лепет (лепет и трепет – стереотипная рифма из пушкинских времен).

Гипс – свет луны.

Его слава теперь ярко появляется, как будто плоть здесь, а кровь ближе к славе.

Руки – скорее МН его сильной власти над окружающими.

Аорты МН сердца.

Рты – проявление этих чувств; метонимия криков.

Из Керенского кровь уходит, а у окружающей публики – бушует в жилах.

Пучок – связано с «руками»: в руках у Керенского, по-видимому, букет цветов (может быть, те же самые розы).

Гаспаров не принимает толкование наречия «вчера», предложенное О'Коннор.

Катакомбы – малый семантический сдвиг: применительно к катакомбам должно было быть *безвыходный* (употребляется и к материальным предметам, и в метафорическом смысле, например ~ положение); *безысходный* употребляется только в переносном смысле и несет больше оттенка трагичности, например ~ горе. Сдвинутая семантика слова *безысходное* относится больше к слову «вчера».

Рваться – стертая метафора, например: из горла рвется стон.

Слепящий содержит признак метонимии: обычно так говорится о свете.

Интересно, как подготавливается античный фон: театр (необязательно античный), эпопея, хор, форум, катакомб; в этот ряд не стоит включать и бюст, потому что это слишком бытовое или профессиональное, искусствоведческое слово.

Последняя строфа собирается (?) из начальных роз и ртов.

Ропот – слово двусмысленное, присутствует значение протеста, здесь неуместное, оно нейтрализуется образом стихии, моря –

в частности, только по отношению к морю данное слово не имеет негативного смысла.

Заколебавшейся – означает не только просветление, но и колебание волн.

Ночь – мировая война (NB К тому времени «Закат Европы» Шпенглера еще не вышел; выражение «Ночь Европы» отсылает также к славянофильству Хомякова).

Две последние строки перекликаются с мыслями Мандельштама тех же лет – современная Россия имеет самое лучшее, что есть в Европе (демократия), и не принимает того, что есть худшего в Европе (национализм и т. д.). Вообще, гордость демократией – общее место в публицистике тех лет.

Ропот, рты – прямое значение.

Прибой, ночь МФ.

Европе МН европейской культуры, демократии.

Заколебаться МФ-Ол.

Асфальт МН.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ДУШИ

Спелой грушею в бурю слететь
Об одном безраздельном листе.
Как он предан – расстался с суком!
Сумасброд – задохнется в сухом!

Спелой грушею, ветра косей.
Как он предан, – «Меня не затреплет!»
Оглянись: отгремела в красе,
Отпылала, осыпалась – в пепле.

Нашу родину буря сожгла.
Узнаешь ли гнездо свое, птенчик?
О мой лист, ты пугливей щегла!
Что ты бьешься, о шелк мой застенчивый?

О не бойся, приросшая песнь!
И куда порываться еще нам?
Ах, наречье смертельное «здесь» –
Невдомек содроганью сращенному.

Стихотворение основано на параллелизме груша = человек и лист = душа.

Подтекст к этому образу: «люблю как душу, трясу, как грушу» – это старая русская пословица о муже, который любит свою жену, но все равно бьет ее. То, что в стихотворении упоминается именно груша, свидетельствует о связи именно с этим выражением: если бы в тексте появилось яблоко, то возникли бы совсем другие ассоциации, библейские и т. п.

I строфа

Буря отрывает человека от родного места и с человеком – неотделимую от него душу.

Слетает его душа.

Слететь – обычно слетают листья, а более тяжелые предметы падают с дерева. Глагол предваряет сравнение с птицей.

Инфинитивная фраза воспринимается как восклицательная.

В бурю (не совсем уверен, что это о революции).

Безраздельный – нестандартное употребление, правильно было бы «неотделимый»; у прилагательного *безраздельный* – узкий круг сочетаний (например, его душой безраздельно владела жажда знаний; вообще означает «полностью»). Его употребление в данном случае можно считать малым семантическим сдвигом.

Он предан – не сразу понимается.

Предан имеет очень сильную этическую окраску.

Сумасброд от того, что ей предстоит засохнуть.

Задохнется (может быть, звуковая память о «сохнуть»).

II строфа

Фраза еще более оборванная, даже не инфинитивная.

Ветра косей – чтобы изобразить силу бури.

Ср. окосел – немножко пьяный, вульг., довольно позднее употребление.

Вторая строчка тоже повторяет первое полустишие; преданность комментируется прямой речью листа (хотя в первом стихе опасность в смерти, во втором – опасность затрепаться).

Затрепаться – слово слегка сниженного стиля, как правило, об одежде; за этим словом, вероятно, стоит образ ветра: обычно гово-

рится «ветер треплет листья», и такое употребление уже не является признаком сниженного стиля.

Молнии ударили в дерево, которое обратилось в пепел (конечно, гипербола). Это поясняется следующей строчкой.

III строфа

<u>Гнездо</u> – узнаешь ли ты твое гнездо в траве, где мы находимся сейчас? Нет, конечно!

IV строфа

<u>Песнь</u> – главное в душе вдохновение творчества и творчество как причастность большому живому миру.

Мы должны смириться и сохранить способность петь, как ее сохранили оторвавшиеся от дерева. В этой траве на новом месте обреченные погибнуть без дерева (поэтому – «смертельное “здесь”»), однако душа трепещет по какой-то другой причине. Она не думает о том, где сейчас находится и что будет дальше, может быть, взгляд души все еще обращен в прошлое и душе страшно только оттого, что покинула свое естественное место, о том, что будет дальше, еще не думает, а человек думает об этом и о том, что в будущем предстоит смерть.

Обычно душа смотрит в небеса, откуда она родом, а тело – в землю, где у него будет смерть.

ЛЕТО

Тянулось в жажде к хоботкам
И бабочкам и пятнам,
Обоим память оботкав
Медовым, майным, мятным.

Не ход часов, но звон цепов
С восхода до захода
Вонзался в воздух сном шипов,
Заворожив погоду.

Бывало – нагулявшись всласть,
Закат сдавал цикадам

И звездам и деревьям власть
Над кухнею и садом.

Не тени, – балки месяц клал,
А то бывал в отлучке,
И тихо, тихо ночь текла
Трусцой, от тучки к тучке.

Скорей со сна, чем с крыш; скорей
Забывчивый, чем робкий,
Топтался дождик у дверей,
И пахло винной пробкой.

Так пахла пыль. Так пах бурьян.
И, если разобраться,
Так пахли прописи дворян
О равенстве и братстве.

Вводили земство в волостях,
С другими – вы, не так ли?
Дни висли, в кислице блестя,
И винной пробкой пахли.

Пятна и хоботки относятся к бабочкам.

Майный – неологизм от «маяться» (томиться), откуда было и слово «маета» —> томительный запах от цветов.

Сначала речь идет о вкусе, дальше переходит к описанию слуховых впечатлений.

Звук вонзался как воображаемые, призрачные шипы (шипы могут означать только колючки).

Звон цепов – у цепов звук обычно глухой; может быть, звон подсказан словом «часов»; МН от текста, оттого, что слова близки в тексте, не в реальном пространстве (часы, которые на стене висят с маятником, издают именно звон).

Нагулявшись – осложненная метафора. В буквальном смысле *гулять* ничего общего с закатом не имеет, но есть глагол «разгуляться» = дойти до предела в <нрзб>, свободных чувствах или действиях. Можно сказать «разгулялась погода»; «он разгулялся» (о пьяном человеке). Слово из разговорного языка, чуть-чуть вульгарное. Сказать «разгулялся закат» – это странно, но в стихах будет понятно всякому = разгорелся, распылался закат, охватил все

небо. Пастернак подменяет данный глагол глаголом «нагуляться», который может означать только гулять долго, пока не устанешь. Получается двойная метафора: 1) про закат, который очень ярко горел, как будто разгулялся (tertium comparationis сила действия); 2) поверх этого вторая метафора – нагуляться вместо разгуляться (tertium comparationis в общей этимологии слов с корнем «гулять»).

От запаха и вкуса через слух к зрительному образу (закат), однако «всласть» содержит слабую этимологическую ассоциацию, которая отсылает нас к вкусовым образам начала.

Сдавал власть МФ (tertium comparationis всеохватность).

Сдавать власть и бывать в отлучке объединены семантическим полем военной или гражданской дисциплины (революционная тематика 17-го года?).

Ночь не названа, только признаки ночи, или, точнее, синекдохи.

Балки – длинные и толстые тени.

Трусцой – употребляется только о живом существе, в смысле «неровно», а «текла» указывает на плавное движение.

Со сна – каламбур.

Дождик был вялый, как будто только что проснувшись, падал с крыши.

Так редко падают капли, что кажется – это не из осторожности, а что дождь, уронивши одну каплю, как будто забывает о том, что надо уронить другую каплю.

Ср.: *Плачущий сад.*

Пыль – ближе всего к дождику.

Бурьян – расширение поля зрения.

Волость – самая маленькая административная единица (губерния – уезд – волость), там могло и не быть ни одного города, а только села.

В этом контексте запах винной пробки напоминает о чем-то давнем, как прописи старых идеалистов, которые, будучи дворянами, мечтают о равенстве и братстве.

Поэт относится иронически к общественной деятельности подруги. Дни ее общественной деятельности висли (МФ: тянулись, казались долгими) как капля, которая никак не упадет.

Это стихотворение объединяет с «Имелось» и образ запаха винной пробки, и стихотворный размер. Если их рассматривать как

диптих, у винной пробки появляется новое значение; может быть, и противопоставлено.

В «Имелось» в конце любовь становится метафорой любовного опьянения.

<u>Пахла пыль</u> – в глазах у читателя происходит метафоризация от «пахло винной пробкой».

ОБРАЗЕЦ

О бедный Homo Sapiens,
Существованье – гнет,
Былые годы за пояс
Один такой заткнет.

Все жили в сушь и впроголодь,
В борьбе ожесточась,
И никого не трогало,
Что чудо жизни – с час.

С тех рук впивавши ландыши,
На те глаза дышав,
Из ночи в ночь валандавшись,
Гормя горит душа.

Одна из южных мазанок
Была других южней.
И ползала, как пасынок,
Трава в ногах у ней.

Сушился холст. Бросается
Еще сейчас к груди
Плетень в ночной красавице,
Хоть год и позади.

Он незабвенен тем еще,
Что пылью припухал,
Что ветер лускал семечки,
Сорил по лопухам.

Что незнакомой мальвою
Вел, как слепца, меня,

Чтоб я тебя вымаливал
У каждого плетня.

Сошел и стал окидывать
Тех новых луж масла,
Разбег тех рощ ракитовых,
Куда я письма слал.

Мой поезд только тронулся,
Еще вокзал, Москва,
Плясали в кольцах, в конусах
По насыпи, по рвам.

А уж гудели кобзами
Колодцы, и, пылясь,
Скрипели, бились об землю
Скирды и тополя.

Пусть жизнью связи портятся,
Пусть гордость ум вредит,
Но мы умрем со спертостью
Тех розысков в груди.

В сушь и впроголодь – от «голод и жажды».

Люди не замечали чуда жизни, потому что были слишком заняты практическими заботами, чтобы выжить. «Выжить» реализовано более конкретными явлениями: чтобы было что пить и что есть. «В сушь» может представляться не только сухость в горле, но и сухая погода. *Впроголодь* можно считать гиперболой (в 18-м году еще не голодали).

Тема: сегодняшний момент – прекрасный. Вообще символисты считали себя поэтами мгновений, у Бальмонта это почти титул, у каждого символиста найдутся стихотворения или циклы на тему ценности мгновения, так что тут единственное новаторство – это то, что Пастернак говорит «час», а не «миг».

Любимого человека представляют руки и глаза – это обычная синекдоха.

Здесь бросается в глаза стилистическое столкновение: выражение Homo Sapiens принадлежит к научному языку, а *заткнет* является очень разговорным фразеологизмом, не вульгарным, но далеко не поэтическим. Разговорность подчеркивается ударением на *за̀ пояс*.

Пастернак любил пользоваться простонародными оборотами и в стихах, и в ДЖ. Народный язык знал плохо; для стихов это неважно.

Семантическая традиция этого размера (3-ст. ямб с Д/М концовкой) – две окраски, которые не совпадают:

1) поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»;
2) старинные водевили.

И это характерно для обращения Пастернака к метрике: уже в 30-е годы критики отметили, что Пастернак употребляет размеры, имеющие определенную традиционную семантику, но сочетает их с такими нетрадиционными материалом, языком и синтаксисом, что они становятся неузнаваемыми; читателю трудно осознать, что раньше этим же размером писались веселые стихотворения (ср. «Не трогать!…»). Можно говорить, что для Пастернака была важна эта веселая водевильная семантика, которая отвечает общему настроению этого сборника.

В сушь МФ жажда. Это слово является наречием, созданным на основе формы «впроголодь»; вне близости с «впроголодь» было бы естественно понимать «в сушь» просто как «в сухую погоду». Слово сушь никогда не употреблялось как метафора жажды, поэтому в каком-то смысле здесь обыгрываются также разные значения предлогов.

С час МФ короткого времени. Разговорное выражение; рядом с «чудо» создает типичный для Пастернака диссонанс.

Можно отмечать нестандартное употребление деепричастной формы. Здесь должно было бы появляться причастие настоящего времени, ведь когда глагол дается в настоящем времени (горит), то следует только форма совершенного вида прошедшего времени (например, понюхав ландыши, я чувствую удовольствие). В поэзии такое употребление стало обычным в постсимволистское время, оно часто бывает у Маяковского, тогда это было языковым новшеством.

Валандавшись – отмечается стилистический контраст между рифмами «ландыши» (поэтический цветок) и «валандавшись» (резкий вульгаризм), которое употреблялось только в ругани; в лирическом же тексте и в сочетании с выражением «из ночи в ночь» яв-

ляется нестандартной формой, ведь обычная форма подразумевает вопрос «валандавшись где?», а здесь глагол предваряет «из ночи в ночь», т. е. временной, а не пространственный ответ.

Гормя горит душа – неологизм; *-мя* это наречный суффикс, не очень продуктивный (например, существует *стоймя стоять*).

Те – нестандартное употребление местоимения *те*: до сих пор героиня еще не была названа, поэтому читателю предлагается самому догадаться – чьи-то руки и глаза. Может быть, слабый оттенок народной фольклорной стилистики: в народных песнях местоимение *тот* употребляется без отсылки к какому-то предыдущему референту (например, в том ли городе в Киеве).

Ландыши – прямое значение: нюхал ландыши, которые она держала в руках.

На те глаза дышав – в подтексте есть один фразеологизм: на кого-то не надышаться; иногда можно это сказать и о неодушевленном предмете. Вообще данный фразеологизм употребляется, когда говорится о дорогом человеке, но о ком-то маленьком, например, мать, которая бережет ребенка.

Южней МН чувства, которые я испытывал в той южной земле (еще и ассоциация с южной страстью?).

Как пасынок МФ униженно, МН как маленький ребенок. В слове можно отметить мертвую приставку *па-*, которая этимологизируется как означающая неполноценность (см. парубок, пажить).

Сушился холст – видимо, героиня вешает стираное белье; при первом чтении приходит в голову «на веревки».

Бросается к груди – герой подходит к мазанке и, приближаясь к ней, не выдерживает и убегает, пока не сталкивается с плетнем; герой бросается грудью к плетню; действия героя перенесены на действия тех предметов, с которыми он сталкивается.

Еще теперь, через год, я вспоминаю, как натыкался грудью на плетень.

Ночная красавица – не очень распространенное ботаническое название, где-то это растение называется по-другому, и читатель с трудом понимает, о чем здесь идет речь. Может быть, ассоциация с ночной фиалкой Блока? У Блока это символ неопределенный, туманный, расплывчатый.

Припухал МФ tertium comparationis расширение.

Я шел по незнакомым местам, поросшими мальвой; я пробирался к дому огородами.

Ветер МН люди лускали – сорили там, где дул ветер. Внимание к тому, что люди лущат семечки, – типичная черта семнадцатого года.

Чтоб я тебя вымаливал – чтобы я подходил к каждой хате и там спрашивал, здесь ли живет такая-то женщина.

Мальва МН.

Плетень МН хозяев.

Вымаливал МФ с оттенком гиперболы.

КАК У НИХ

Лицо лазури пышет над лицом
Недышащей любимицы реки.
Подымется, шелохнется ли сом, –
Оглушены. Не слышат. Далеки.

Очам в снопах, как кровлям, тяжело.
Как угли, блещут оба очага.
Лицо лазури пышет над челом
Недышащей подруги в бочагах,
Недышащей питомицы осок.

То ветер смех люцерны вдоль высот,
Как поцелуй воздушный, пронесет,
То княженикой с топи угощен,
Ползет и губы пачкает хвощом
И треплет речку веткой по щеке,
То киснет и хмелеет в тростнике.

У окуня ли екнут плавники, –
Бездонный день – огромен и пунцов.
Поднос Шелони – черен и свинцов.
Не свесть концов и не поднять руки.

Лицо лазури пышет над лицом
Недышащей любимицы реки.

Онега – см. слово *нега*, которое здесь не названо, но в любовной теме нега присутствует.

Кровли могли быть подсказаны очагами. Сверкающие глаза —> горящие очаги, а по ассоциации очаг = центр домашнего крова, может быть, это и подсказывает кровлю, но все равно цепь ассоциаций натянута.

Недышащей – может быть, от предельной любви.

Бездонный – длинный и огромный в пространстве.

Пунцов – может быть, о закате.

Не свести концов = *любовь лета все-таки не удалась, не получилось связать воедино то, что распалось.*

То, что в первой строфе, повторяется в четвертой, но в более мрачной форме (река здесь не амбивалентная, как в начале; в первой строфе ОНИ объединены в 4-й строке, в четвертой строфе они представлены раздельно – «не свесть концов»).

От свинцовой тяжести идет выражение «не поднять руки», которое передает пассивность.

Четвертая строфа повторяет первую, но делает ее мрачнее: в первой строфе *они*, действующие лица, объединены в четвертой строке, а в четвертой строфе они представлены разделенными (не свесть концов).

Не поднять руки – пассивность, руки опускаются.

* * *

Дик прием был, дик приход,
Еле ноги доволок.
Как воды набрала в рот,
Взор уперла в потолок.

Ты молчала. Ни за кем
Не рвался с такой тугой.
Если губы на замке,
Вешай с улицы другой.

Нет, не нá дверь, не в пробой,
Если на сердце запрет,
Но на весь одной тобой
Немутимо белый свет.

Чтобы знал, как балки брус
По-над лбом проволоку,
Что в глаза твои упрусь,
В непрорубную тоску.

Чтоб бежал с землей знакомств,
Видев издали, с пути
Гарь на солнце под замком,
Гниль на веснах взаперти.

Не вводи души в обман,
Оглуши, завесь, забей.
Пропитала, как туман,
Груду белых отрубей.

Если душным полднем желт
Мышью пахнущий овин,
Обличи, скажи, что лжет
Лжесвидетельство любви.

Не рвался с такой тугой – это не интенсивность. Туга означает «тоска», это архаическое, общеизвестное слово, оно в «Слове о полку Игореве» «тугою взыдоша по Руской земли»; этимологически см. глагол *тужить*.

Немутимо белый свет – такой хороший, что его нельзя портить, и это благодаря тебе.

Балка нормально не употребляется в значении притолки, балка – больше, на ней держится вся крыша. Здесь намеком присутствует тема самоубийства (в литературе часто люди так кончали с собой), но это натянутая ассоциация.

Лжет – две интерпретации, пессимистическая и оптимистическая.

1) Пессимистическая. Твои слова о любви ко мне, с которыми ты меня позвала приехать, были неверными, лживыми по отношению к твоей любви, были лжесвидетельством о ней, они лгали мне.

2) Оптимистическая: если мы решили, что два отрицания уничтожают друг друга, твои слова были лжесвидетельством любви, то скажи, что лжесвидетельство было ложью. Если лжесвидетельство любви – это, по-видимому, те отталкивающие слова и поведение, с которыми она его принимает в этой встрече, то «лжет» может зна-

чить «да, ты меня не любишь, и наоборот, неправда, что не любишь»; в таком случае такое метафорическое понимание предыдущих строф дает понять: неправильно, что ты меня не любишь, если у тебя такое плохое тяжелое настроение, как этот душный день или как в этот душный день.

Оглуши, завесь, забей – мы их ощущаем как МФ, несмотря на то, что нет существительного; обычно подобные выражения называются «нестандартными словосочетаниями», требуют как минимум двух слов.

Что можно подразумевать? Меня (тогда оглуши – не МФ); завесь, забей (по-видимому, тот самый белый свет, от которого она его отгораживает). При такой интерпретации действия этих глаголов можно считать последствиями фразы «губы на замке». Но эти же глаголы могут относиться и к героине – если они подразумевают как объект не меня, а тебя, твою душу, то нет связи с предыдущим выражением (если губы на замке). В таком случае «не вводи души в обман» напоминает о второй строфе больше, чем если речь шла только о целом мире.

Полдень (МН), который на тебя влияет, твое состояние временное – может, признаться, что твое отношение ко мне лжет.

Солнце, весна не МФ, а МН = белый свет, который теперь замком заперт.

Солнце – это лето.

Весна – воспоминание прошлой радостной весны.

УРОКИ АНГЛИЙСКОГО

Когда случилось петь Дездéмоне, –
А жить так мало оставалось, –
Не по любви, своей звезде она, –
По иве, иве разрыдалась.

Когда случилось петь Дездéмоне
И голос завела, крепясь,
Про черный день чернейший демон ей
Псалом плакучих русл припас.

Когда случилось петь Офелии, –
А жить так мало оставалось, –
Всю сушь души взмело и свеяло,
Как в бурю стебли с сеновала.

Когда случилось петь Офелии,
А горечь грез осточертела,
С какими канула трофеями?
С охапкой верб и чистотела.

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,
Входили, с сердца замираньем,
В бассейн вселенной, стан свой любящий
Обдать и оглушить мирами.

Слияние с природой спасает даже перед гибелью. Всё утверждается в последней строфе, ради которой построен весь текст.

Дездемона – по-русски это имя всегда переводили Дездемòна, как оно часто бывает и у Шекспира, где она названа Territòмона один раз, в сцене убийства. (В последней версии «Венеции» Пастернак в особой сноске подчеркивает нужное ему произношение «гòндолы».)

Сушь не употребляется для обозначения сухих веток (в этом смысле говорится «хворост, сухостой»), а вообще означает – и тем более тогда – сухую погоду: ср.: в барометрах написано буря – великая сушь.

Метафорически Белый употребляет это слово в «Первом свидании» («математическая сушь», т. е. сушь рассуждения, не поэтическая).

По иве разрыдалась – несколько нестандартное выражение. Управление предлогом *по* – архаичное, оно нормально употреблялось в XIX веке, но в XX уже говорилось «плакать о ком-то». К тому же если «плакать по ком-то» звучало нормально, то расплакаться – и тем более – разрыдаться – необычно. Этого недостаточно, чтобы считать данное выражение малым семантическим сдвигом, хотя уже очень близко от него.

Голос завела – не совсем стандартное выражение; заводить можно песню; приближается к метонимии.

Крепиться – стараться что-то не делать, например, не плакать.

Греза обычно имеет позитивную коннотацию, хотя, возможно, так было не всегда – у Пушкина в вариантах «Бориса Годунова» находим «душу грезы черные (темные?) мутят». Однако в начале XX века слово имело безусловно позитивные коннотации, оно было окрашено слащаво позитивно (уже символисты стали избегать его употребления как тривиального). Поэтому можно считать данное употребление малым семантическим сдвигом.

Осточертеть – разговорное просторечное.

Стан вместо души (слово употреблялось уже в «Близнеце в тучах», в стихотворении «Близнецы», при описании спящей любимой: «… где тот стан, что ты гнетешь…»; здесь стан одновременно означает и военный лагерь, и человеческое тело).

Обдать – слово применительно только к воде.

Оглушить обычно имеет негативный оттенок, в отличие от «заглушить».

Бассейн – слово до второй половины XIX века в стихах не употреблялось.

Рубище – редкое слово в поэзии, архаическое, с легким сакральным смыслом.

См. Послание апостола Павла «совлечь с себя ветхого Адама» (Эфес IV: 17–24).

Канула – эллипсис, всегда определяется в/на что, например, в воду, на дно (ср. Блок: «Утихает светлый ветер, / наступает серый ветер, / ворон канул на сосну»).

ПАМЯТИ ДЕМОНА

Приходил по ночам
В синеве ледника от Тамары,
Парой крыл намечал,
Где гудеть, где кончаться кошмару.

Не рыдал, не сплетал
Оголенных, исхлестанных, в шрамах.
Уцелела плита
За оградой грузинского храма.

Как горбунья дурна,
Под решеткою тень не кривлялась.
У лампады зурна,
Чуть дыша, о княжне не справлялась.

Но сверканье рвалось
В волосах и, как фосфор, трещали.
И не слышал колосс,
Как седеет Кавказ за печалью.

От окна на аршин,
Пробирая шерстинки бурнуса,
Клялся льдами вершин:
Спи, подруга, лавиной вернуся.

В стихотворении появляется гигантский образ, который связан с «влюбляется бог неприкаянный» («Любимая – жуть!..»).

Более конкретно дается только ситуация прощания: «Спи, подруга…».

Стихи перекликаются с иллюстрациями и картинами Врубеля и с определенными стихами второго тома Блока, тоже подсказанными врубелевскими темами: в одном тексте Демон губит возлюбленную, бросив ее с неба на землю, в другом упоминаются зурна и скачущий жених Тамары (именно рисунок этой последней сцены в СМЖ, может быть, откликается в «Заместительнице», в изображении скачки и упоминании мюрида).

I строфа: горы;

II строфа: храмовая ограда;

III строфа: монастырское окно, на окне решетка;

IV строфа: опять декорации первой строфы. Эта строфа является кульминацией, развязкой текста, после которой следует возвращение;

V строфа повторяет движение первой строфы между местом, где находится Тамара, и ледяными вершинами.

Гудеть кошмару – кошмар в сознании демона.

Не рыдал, не сплетал… – если субъект – руки, то все слова употребляются в прямом значении, кроме, может быть, «исхлестанных», если же субъект – крылья, то и все остальные прилагательные метафоричны.

Справлялся МФ, по стилю перекликается с намечал, который тоже является канцелярским термином; оба глагола означают наличие, существование кошмаров в душе.

За печалью – очень нестандартный оборот, он смущал современников оттого, что этот предлог более активен в южнорусских диалектах и, в частности, в еврейской Одессе (например, «поговорить за жизнь» в смысле «поговорить о жизни»); данное выражение ощущалось как очень резкий вульгаризм.

Седеет МФ как человек, который от тяжелого душевного потрясения очень быстро седеет. Может быть, не обязательный подтекст у Жуковского в переводе поэмы Байрона «Шильонский узник».

Сверканье – подобно нимбу? Но в нимбе сверканье ровное и спокойное, а здесь оно динамичное, как электрические разряды.

Треск – знак электрического разряда, фосфор к электричеству отношения не имеет, однако с фосфором связано воспоминание о спичках. Для образа электричества в волосах см. трагедию «Владимир Маяковский».

Колосс – чуть-чуть стилистически аномально, из всех синонимов традиционнее звучало бы «исполин»; «великан» добавляет окраску чего-то примитивно-сказочного, а «колосс» – антично-восточного (например, Колосс из Родоса). «Колоссальный» не принадлежит поэтическому языку, но у Пушкина в «Осени» последняя строфа оборвана; в черновых набросках, где упоминались Кавказ и Египет, Пушкин применял (в эпиграфе?) *колоссальный*, но эта ассоциация не обязательная.

Пробирая – словарное значение очень узкое, например, «человека пробрал холод, пробрала дрожь». Здесь точнее было бы писать «перебирая шерстинки». Видимо, скрещиваются три значения: 1) перебирая шерстинки; 2) пробираясь прочь от окна; 3) его пробрала дрожь от великого страдания.

Бурнус – слово редкое в русской поэзии, но появляется в хрестоматийном стихотворении Лермонтова «Три пальмы».

Кривляться – в прямом значении глагол указывает на сознательное действие, а здесь кривляться может тот, кто отбрасывает эту тень.

Монастырь и храм будто сближаются – нет перехода от храма к решетке, как будто они находятся на одном и том же месте.

ЛЮБИМАЯ – ЖУТЬ!..

Любимая – жуть! Когда любит поэт,
Влюбляется бог неприкаянный.
И хаос опять выползает на свет,
Как во времена ископаемых.

Глаза ему тонны туманов слезят.
Он застлан. Он кажется мамонтом.
Он вышел из моды. Он знает – нельзя:
Прошли времена и – безграмотно.

Он видит, как свадьбы справляют вокруг.
Как спаивают, просыпаются.
Как общелягушечью эту икру
Зовут, обрядив ее, – паюсной.

Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто,
Умеют обнять табакеркою.
И мстят ему, может быть, только за то,
Что там, где кривят и коверкают,

Где лжет и кадит, ухмыляясь, комфорт
И трутнями трутся и ползают,
Он вашу сестру, как вакханку с амфор,
Подымет с земли и использует.

И таянье Андов вольет в поцелуй,
И утро в степи, под владычеством
Пылящихся звезд, когда ночь по селу
Белеющим блеяньем тычется.

И всем, чем дышалось оврагам вéка,
Всей тьмой ботанической ризницы
Пахнёт по тифозной тоске тюфяка,
И хаосом зарослей брызнется.

Жуть! – фамильярный, разговорный стиль; вначале – двусмысленность: Что является жутью – *любимая*, или то, что он чувствует?

Выползает – стертая МФ, но в стихах звучит необычно, сниженный стиль.

Ископаемых – эллипсис: здесь имеются в виду ископаемые животные, а не минералы, как обычно.

Тонны – Гип +МН.

Слезят – в литературном языке только слезиться.

Он застлан МН его взгляд застлан.

Мамонт – несвоевременный, потому что нынешний мир стал мелким.

См.: Тоска: туман, звери.

В наше время странно появляться как поэт.

Спаивают – каламбур: глагол означает и соединять (судьбы), и приучать к пьянству. Значение, связанное с глаголом «пить», подсказано и контекстом, то есть аллитерацией, и тем, что «просыпаются», как после пьянства.

Обрядив = одеть в пышный наряд; перекликается со словом свадьба как обряд.

Жемчужную МФ бледный сероватый колорит у Ватто.

Шутку МН картина на несерьезную тему.

Обнять табакеркою – на крышке табакерки часто бывали миниатюры на галантные темы, и крышка обрамляла табакерку; к тому же объятие тоже ассоциируется со свадьбой.

Мстят – семантический сдвиг – Гип? эти люди плохо относятся к поэту.

Кривят (душой) и коверкают – первый фразеологизм относится к правде, и это значение усиливается отсутствием объекта в следующем глаголе.

Обнять табакеркою – см.: обнять небосвод («Сложа весла…»).

Кадит комфорт Ол лицемерия. Люди создают комфорт для своего душевного состояния, и этот *кадит* – им, этим мещанам.

Трутень – бесплодное насекомое, противопоставляется идее творчества поэта.

Трутся – не в прямом значении: живут в такой многолюдной тесноте, что задевают друг друга боками (см. *икра*: люди сжаты друг с другом, как икринки), – а поэт одинок.

Анды – отсылает нас к «Тоске».

Пылящихся – см. «Степь».

Ризница – три ассоциации:

1) сакральное значение;

2) греческий корень riza – корень;

3) запас, арсенал, всё, что накопила растительная жизнь на земле.

Тюфяк – постель, напоминающая о свадьбах; Пастернак будет цитировать эти стихи во «Втором рождении» («Не волнуйся, не плачь…»).

Ботанический – растительный.

Брызнется – МФ.

* * *

Любить, – идти, – не смолкнул гром,
Топтать тоску, не знать ботинок,
Пугать ежей, платить добром
За зло брусники с паутиной.

Пить с веток, бьющих по лицу,
Лазурь с отскоку полосуя:
«Так это эхо?» – и к концу
С дороги сбиться в поцелуях.

Как с маршем, брести с репьем на всем.
К закату знать, что солнце старше
Тех звезд и тех телег с овсом,
Той Маргариты и корчмарши.

Терять язык, абонемент
На бурю слез в глазах валькирий,
И в жар всем небом онемев,
Топить мачтовый лес в эфире.

Разлегшись, сгресть, в шипах, клочьми
Событья лет, как шишки ели:
Шоссе; сошествие Корчмы;
Светало; зябли; рыбу ели.

И раз свалясь, запеть: «Седой,
Я шел и пал без сил. Когда-то
Давился город лебедой,
Купавшейся в слезах солдаток.

В тени безлунных длинных риг,
В огнях баклаг и бакалеен,

Наверное, и он – старик
И тоже следом околеет».

Так пел я, пел и умирал.
И умирал, и возвращался
К ее рукам, как бумеранг,
И – сколько помнится – прощался.

Не знать ботинок – этой фразе можно приписать и метафорическое значение – не знать стеснений.

Мотив слияния с природой – это почти навязчивый мотив у Ф. Сологуба.

В Книге Бытия свет от тени отделился раньше появления звезд – сначала появился свет, а потом всё остальное, но солнце было создано одновременно со звездами.

Корчма – в русской литературе связывается только с сценой у Пушкина в «Борисе Годунове» и с ранними малороссийскими рассказами Гоголя.

Валькирия отождествляется с подругой.

Топить мачтовый лес в эфире – обратный взгляд (лежащего на траве человека) появляется также в сборнике «На ранних поездах»: «В траве, меж диких бальзаминов…». Устойчивый мотив подхватывается в следующей строфе.

Небом рассчитан на значение «небо» и на значение «нёбо».

Топить материализует буквальное значение слова.

Разлегшись – О'Коннор: лежат и смотрят в небо (то же самое описывается в *Луга мутило жаром лиловатым*.., где появляется также мачтовый мрак). То же самое положение тела описывается в «Маргарите» («Темы и вариации»).

Описанная сцена длится один или два дня. Непонятно, описанные в III и IV строфах события происходят в один и тот же день или нет? С композиционной точки зрения это важно, потому что, с одной стороны, Пастернак объединил 9 из 10 циклов под названием «Книга степи», но тем поездкам по степи посвящены только 2 или 3 цикла, а остальные касаются Москвы или Подмосковья. Видимо, для Пастернака было важно располагать стихотворения так, чтобы скрыть это несоответствие.

Последние строфы отделены от настоящего времени и вмещаются в циклическое время постоянного возвращения.

В тексте описывается счастливая прогулка, после которой действующие лица лежат на траве, отдыхают и вспоминают веселые подробности только что совершенной прогулки, от чего у них начинается разговор.

Здесь – картина вечного возвращения, такие картины повторяются из века в век и поэт воображает, что так отдыхают и в каком-то из будущих оборотов времени. Он как бы исторически вспоминает о той прогулке, вводя детали. Данный оборот заканчивается словом «околеет», после которого начинаются новые обороты, в каждом из них история повторяется; эти вечные возвращения напоминают не только Ницше и символистов, но и полет бумеранга (который, вообще, не является типично поэтическим образом, а скорее, связан с детской литературой).

Лебеда – символ голода.

Он – голод.

Бакалеен – нестандартная форма; М.Л. ее до этого ни разу не встречал.

Седой – наверное, здесь присутствует оттенок значения «седой от мучения, от жизненной усталости», но в то же время слово имеет и прямое значение – раз о городе сказано, что и он старик, как я.

В этом вечном кругообороте он все время идет седой и обессиленный и поет.

Но у Фета нет образа вечного возвращения и в конце появляется перфект (совершенный вид*?).

Шипы – часть метафоры «сгрести шишки в шипах».

После двух строк со словами «рига» и «бакалеен» ожидается появление глагола.

* Неразборчиво написано, о каком стихотворении идет речь.

ПОСЛЕСЛОВЬЕ

Нет, не я вам печаль причинил.
Я не стоил забвения родины.
Это солнце горело на каплях чернил,
Как в кистях запыленной смородины.

И в крови моих мыслей и писем
Завелась кошениль.
Этот пурпур червца от меня независим.
Нет, не я вам печаль причинил.

Это вечер из пыли лепился и, пышучи,
Целовал вас, задохшися в охре, пыльцой.
Это тени вам щупали пульс. Это, вышедши
За плетень, вы полям подставляли лицо
И пылали, плывя по олифе калиток,
Полумраком, золою и маком залитых.

Это – круглое лето, горев в ярлыках
По прудам, как багаж солнцепеком
заляпанных,
Сургучом опечатало грудь бурлака
И сожгло ваши платья и шляпы.

Это ваши ресницы слипались от яркости,
Это диск одичалый, рога истесав
Об ограды, бодаясь, крушил палисад.
Это – запад, карбункулом вам в волоса
Залетев и гудя, угасал в полчаса,
Осыпая багрянец с малины и бархатцев.
Нет, не я, это – вы, это ваша краса.

Общая тема стихотворения: герой и героиня растворялись в природе, сливались с ее космосом и этим самым оба свободны от нравственных упреков.

Забвение родины – забвение долга перед родиной (она выполняет свой долг перед родиной, а он, своей любовью, отвлекает ее), но в подтексте может быть также греческая Елена.

Кошениль – технический термин, не принадлежит поэтическому языку и не всем знаком: например, Мандельштам его знал только из этих стихов. В 30-м году Мандельштам во время путешествия

по Армении познакомился с биологом Борисом Кузиным, который именно тогда занимался поисками нового типа насекомых, из которых можно извлекать красную краску. Из каких литературных текстов Пастернак 17-го года мог узнать о кошенили – неизвестно, может быть, она цитируется где-то в французской декадентской поэзии?

Кошениль и пурпур червца – это одно и то же, названо по-разному.

Червец – более поэтическое слово, потому что имеет два значения:

1) червяк, из которого производится пурпур;

2) сам пурпур.

Охра тоже слово не из поэтического языка, а только из языка живописи; в авангардной поэзии того времени оно уже никого не удивляло.

Тени щупали пульс перекликается с «Концом» – там забор назван тыном, здесь – плетнем, но в обоих случаях ассоциируется с чем-то болезненным.

Забор – родовое слово.

Тын – в поле зрения – вертикальные копья.

Плетень – в поле зрения – горизонтальные доски или прутья.

Мак прежде всего воспринимается как красный свет; сон – во вторую очередь.

Вечерний закатный свет такой яркий, что как будто становится вещественный, заливает землю и забор с калиткой.

Олифа тоже из живописного или малярийного ремесла. В то время олифа являлась компонентом красок для стен и т. д.; в древности она употреблялась в иконописи – когда икона была готова, ее покрывали слоем олифы; этот слой олифы скоро темнел и от этого краски икон кажутся всегда такими темными (то, что не сами краски темные, а это является эффектом олифы, исследователи поняли лет за 10 до писания данного стихотворения). Возможно, что в тексте *олифа* вносит очень слабое сакральное значение.

Зола перекликается с пыльцой и подсказывает образ огня, как будто день сгорел и от него осталась зола.

Круглое лето – обычно говорится «круглый год»; это также метонимия, потому что лето круглое, как солнце.

Печать имеет два значения:

1) личная печать, означающая принадлежность кому-то, —> метонимически это оказывается связанным и со словом ярлык = место, где пишется, что́ это за предмет и кому принадлежит;

2) ср. глагол *опечатать*.

Это лето и все, что было, сохраняется в памяти, как будто заперто и опечатано.

Заляпанных МФ в пятнах от солнечного света; например, говорится – «посылка, заляпанная сургучными печатями».

За багажом вообще стоит вся тема заездов к героине.

Сожгло ваши платья – может быть, в связи с предыдущим образом солнца-сургуча просто имеется в виду, что ее платья были в ее летнем багаже; еще, возможно в этих двух стихах (*сургучом опечатало грудь… сожгло ваши платья*) дается антитеза: мне солнце сожгло грудь, а вам – только платья и шляпы.

Бурлак – за образом бурлака, может быть, имеется в виду вокзальный носильщик. В краях, о которых идет речь, бурлаков не было.

В следующих строфах солнце еще сильнее действует на героиню: не только на ее платье, но и на глаза.

Палисад – еще один синоним забора, в этот раз французского происхождения.

Диск – в тогдашней поэзии это было довольно редкое слово – оно встречается у Блока («Незнакомка») и Бунина; это было новое в поэзии, и поэтому живо звучало.

Запад МН солнечный свет.

В конце два действия даются вместе: закатный свет освещает ее волосы и растения с ягодами малины и постепенно затухает, так что цвет малины тускнеет.

РАСПАД

Куда часы нам затесать?
Как скоротать тебя, Распад?
Поволжьем мира, чудеса
Взялись, бушуют и не спят.

И где привык сдаваться глаз
На милость засухи степной,

Она, туманная, взвилась
Революционною копной.

По элеваторам, вдали,
В пакгаузах, очумив крысят,
Пылают балки и кули,
И кровли гаснут и росят.

У звезд немой и жаркий спор:
Куда девался Балашов?
В скольких верстах? И где Хопер?
И воздух степи всполошен:

Он чует, он впивает дух
Солдатских бунтов и зарниц.
Он замер, обращаясь в слух.
Ложится – слышит: обернись!

Там – гул. Ни лечь, ни прикорнуть.
По площадям летает трут.
Там ночь, шатаясь на корню,
Целует уголь поутру.

Революционная копна – горящая копна.

Взвилась – глагол часто употребляется по отношению к пламени, а не для того, чтобы указать на неподвижный предмет.

Возможный подтекст – стихи Верхарна.

Взялись – обычно говорится «огонь взялся», а пожар занялся.

Крысят – малый семантический сдвиг.

Росят – означает «ронять капли воды».

Скольки́х – просторечие, вульгаризм, в литературном языке ско́льких.

Бушует – взвиться – всполошен = беспорядочное движение.

Летает трут МФ перекидывается пожар, революционный, космический пожар; трут очень легкий, поэтому ему легко летать.

Ночь, шатаясь на корню / целует уголь поутру – см.: *Шатая ночь, как воспаленный зуб* («Спекторский»). Согласно М.Л., поцелуй это акт присяги, как крест целовать: ночь выражает верность к углю, то есть к горючему веществу революции и космического пожара.

Уголь МФ мирового пожара и, может быть, МН углекопа, самого пролетарского места всей европейской России. Во время пре-

бывания на Урале Пастернак писал письмо о своем посещении рудника (см. также его стихи на эту тему).

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОЭЗИИ

Это – круто налившийся свист,
Это – щелканье сдавленных льдинок,
Это – ночь, леденящая лист,
Это – двух соловьев поединок.

Это – сладкий заглохший горох,
Это – слезы вселенной в лопатках,
Это – с пультов и с флейт – Figaro
Низвергается градом на грядку.

Все, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях,
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.

Площе досок в воде – духота.
Небосвод завалился ольхою.
Этим звездам к лицу б хохотать,
Ан вселенная – место глухое.

Размер – трехстопный анапест с чередованием рифмы, обратным тому, что было обычно. К этому мало употребляемому чередованию прибегали Гумилев (О тебе. О тебе, о тебе) и в 1916 году Городецкий (см. то, что пишет М.Л. в «Записях и выписках» на стр. 51 – под заголовком **Престиж**).

Подтексты, не обязательные для понимания:

1) Фет «Это утро, радость это…», 1881, где общими являются и конструкция начала, и тема птичьего пения (дробь и трели относятся к пению соловья);

2) Verlaine, Ariettes oubliées, «C'est l'extase languoreuse…», где тоже появляется тема птичьего пения.

<u>Ночь, леденящая лист</u> – возможный подтекст – образ холода как признак поэтического вдохновения в юношеских стихах Пуш-

кина, обращенных Жуковскому: *и быстрый холод вдохновения / власы подъемлет на челе*.

Заглохший: 1) в глубине огорода, где до него не добраться; 2) незаметно и тихо.

Может быть, МН огорода? Возможно, для поэта является синонимом «глубокий» (здесь два пласта – о силе, которая повсюду распространяется, и о личном поэтическом вдохновении).

Донья относится только к искусственным предметам (например, донья бочек).

Колдуны сказали, что умели сводить звезды с неба – см. Апулей, Фауст.

В воде доски, над водой духота.

Завалился: 1) заслонился, загородился; 2) покосился, покривился (и тогда стало ниже и придавило).

В мире, пронизанном поэзией, все должно было быть хорошо, и звезды должны были веселиться, а вселенная – место глухое.

Глухой: 1) не слышит – тогда звезды могли бы хохотать, но вселенная все равно не слышала бы; 2) уединенное, дикое, заброшенное – для поэзии даже вселенная место маленькое, глухое, не способное ее воспринимать.

Подтекст для конца – Облако в штанах (конец).

ИМЕЛОСЬ

Засим, имелся сеновал
И пахнул винной пробкой
С тех дней, что август миновал
И не пололи тропки.

В траве, на кислице, меж бус
Брильянты, хмурясь, висли,
По захладелости на вкус
Напоминая рислинг.

Сентябрь составлял статью
В извозчичьем хозяйстве,
Летал, носил и по чутью
Предупреждал ненастье.

То, застя двор, водой с винцом
Желтил песок и лужи,
То с неба спринцевал свинцом
Оконниц полукружья.

То золотил их, залетев
С куста за хлев, к крестьянам,
То к нашему стеклу, с дерев
Пожаром листьев прянув.

Есть марки счастья. Есть слова
Vin gai, vin triste,– но верь мне,
Что кислица – травой трава,
А рислинг – пыльный термин.

Имелась ночь. Имелось губ
Дрожание. На веках висли
Брильянты, хмурясь. Дождь в мозгу
Шумел, не отдаваясь мыслью.

Казалось, не люблю, – молюсь
И не целую, – мимо
Не век, не час плывет моллюск,
Свеченьем счастья тмимый.

Как музыка: века в слезах,
А песнь не смеет плакать,
Тряслась, не прорываясь в ах! –
Коралловая мякоть.

Засим – в живом языке слово больше не существует, его можно встретить только в бюрократическом языке и в религиозных текстах типа проповеди. В качестве начала стихотворения является, безусловно, аномалией.

Имелся – эта форма тоже характерна только для бюрократического языка: может быть, это служит намеком на ту организационную работу, которой занималась героиня.

Водой с винцом – может показаться «водой свинцом». У русского читателя рифма может вызывать комические ассоциации, потому что в XIX веке распространились шуточные переиначивания «Сна» Лермонтова (*С свинцом в груди лежал недвижим я*). Это вышло за пределы школьных шуток: например, даже у Лескова в одном произведении персонаж декламирует эти строчки.

СТЕПЬ

Как были те выходы в тишь хороши!
Безбрежная степь, как марина,
Вздыхает ковыль, шуршат мураши
И плавает плач комариный.

Стога с облаками построились в цепь
И гаснут, вулкан на вулкане.
Примолкла и взмокла безбрежная степь,
Колеблет, относит, толкает.

Туман отовсюду нас морем обстиг,
В волчцах волочась за чулками,
И чудно нам степью, как взморьем, брести –
Колеблет, относит, толкает.

Не стог ли в тумане? Кто поймет?
Не наш ли омет? Доходим. – Он.
Нашли! Он самый и есть. – Омет,
Туман и степь с четырех сторон.

И Млечный Путь стороной ведет
На Керчь, как шлях, скотом пропылен.
Зайти за хаты, и дух займет:
Открыт, открыт с четырех сторон.

Туман снотворен, ковыль как мед.
Ковыль всем Млечным Путем рассорён.
Туман разойдется, и ночь обоймет
Омет и степь с четырех сторон.

Тенистая полночь стоит у пути,
На шлях навалилась звездами,
И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мирозданья.

Когда еще звезды так низко росли
И полночь в бурьян окунало,
Пылал и пугался намокший муслин,
Льнул, жался и жаждал финала?

Пусть степь нас рассудит и ночь разрешит.
Когда, когда не: – В Начале
Плыл Плач Комариный, Ползли Мураши,
Волчцы по Чулкам Торчали?

Закрой их, любимая! Запорошит!
Вся степь как до грехопаденья:
Вся – миром объята, вся – как парашют,
Вся – дыбящееся виденье!

Как парашют – парашют опускается на землю, покрывает большое пространство, колышется и не сразу успокаивается.

Для 17-го года всё, что знали о парашюте, – это то, что он представляется куполом над головой. Я бы даже сказал, что речь здесь идет не только о степи или о ровном пространстве, а о степи + небосводе: именно небосвод над ней сравнивается с парашютом; дыбящееся.

Степь была ровная, только земля, а теперь стремится слиться с небом, со всем мирозданием, как до грехопадения, когда человек еще не оторвался от райского единства с землей, и этот порыв вверх служит tertium comparationis при сравнении с парашютом. Тяжесть тянет вниз, парашют – вверх.

«Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе…»

Фата-морганой ощущается народная этимология от глагола «моргать». М.Л. помнит только еще один случай поэтического употребления «фаты-морганы» – у Новеллы Матвеевой, где тоже обыгрывается народная этимология.

* * *

Если организовать тезаурус поэтического словаря Пастернака, в категории «вещи, продукты человеческой деятельности» могут возникнуть неожиданности – например, много слов из буржуазного французского обихода, как «трюмо». Это можно было бы сопоставить с Северяниным – никто не задумался о перекличках Северянина и Пастернака. Говорил ли он что-то о Северянине?

Северянин о нем сказал: «Он украл у меня стихотворный размер» (речь идет о «Воробьевых горах»).

12.7.90. Дорогая Ирина Юрьевна, помните, я жаловался на многословие
писем Пастернака, а Вы заступались? На одном из тех же зимних сборищ
Л.Озеров мне сказал: если его о чем-нибудь спрашивали, он начинал говорить с
самого начала, как будто этого вопроса никто не ставил и никто о нем не ду-
мал. Тогда я понял, что этому нет большей противоположности, чем я, которо-
му кажется, что все вопросы давно поставлены, а ответов выставлено еще бо-
льше, чем вопросов. (Я себя давно поймал на том, что стараюсь говорить цита-
тами и, по возможности, со ссылками на источники). Вот поэтому, наверное, Па-
стернак мне так внутренне чужд. Я читаю его и как будто присутствую при
чуде, как всегда в настоящей поэзии, но это чудо от меня – как за стеклянной
стеной, дышать им я не могу. Пожалуй, не могу назвать ни одного большого поэ-
та, которого бы так чувствовал. (Случайно попавшаяся выписка из Ю. Сидорова,
рано умершего маленького символиста: „Вот перевести бы Бодлера на церковносла-
вянский, и он зазвучал бы по-настоящему". Вам виднее, справедливо ли это). Это
я расписываю его по строчкам для американского доклада о его стихосложении.
Ужасно много он написал даже по сравнению с Ахматовой. Двухтомное изда-
ние Баевского в „Б-ке поэта" с очевидностью показывает, что в два тома нам
его стихов не уложить: видимо, первый придется делить на две части. Больница
на меня хуже действует, чем обычно: делаю, конечно, много больше, чем на во-
ле, но угрызений совести о несделанном это не заглушает. Плюс угры-
зения о том, что Але приходится суетиться по моим командировочным де-
лам, я к этому не привык. Ради бога, не считайте себя обязанной отвечать
на это письмо, успеем поговорить при встречах, а как Вам сейчас приходит-
ся, я очень хорошо понимаю. Будьте жизненны со всеми поколениями Ваше-
го дома. По-марсиански это будет Evaï divinée, по свидетельству одной швей-
царской визионерки, о которой писал „Вестн. иностр. л-ры" 1900 г. — Всегда Ваш М.Г.

Письмо М.Л. Гаспарова И.Ю. Подгаецкой
от 12.7.1990.

М.Л. Гаспаров

Из писем к И.Ю. Подгаецкой[*]

1 октября 1992, Стэнфорд

Дорогая Ирина Юрьевна,

поклон Вам от Флейшмана[1]. В Стэнфорде я, действительно, оказался с ним в одной квартире – Вы помните, разговор о таком варианте начинался еще при Вас на Костиной кухне. Я очень стараюсь не быть ему в тягость, а он – мне; со стороны это, наверное, выглядит даже немного забавно. Я спросил его, чем он сейчас занимается, – он ответил: во-первых, философскими занятиями Пастернака, разбирая с Дорцвейлером[2] светокопии его учебных бумаг; во-вторых, томом публикаций «Русский эмигрантский Париж»; в-третьих, современной русской культурной ситуацией – для этого он в Москве скупал всю уличную периодику как этнографический материал. (Другой здешний коллега, мандельштамовед Г. Фрейдин[3] (два Гаспарова[4], два Фрейдина…) и вовсе стал специалистом по перестройке, брал интервью у Горбачева итд.). Поэтому о Пастернаке у меня с ним разговора еще не было. <…> <*Внизу страницы:* Может быть, мне и придется встретиться со здешними античниками – у меня с собой одна моя античная статья в английском переводе, пригодная для доклада, а кафедре хо-

[*] Письма к Ирине Юрьевне Подгаецкой, вместе с письмами к Нине Владимировне Брагинской и Наталье Сергеевне Автономовой, подготовлены к изданию в «Новом издательстве» (Москва).

чется показать начальству, что она пригласила не узкого слависта-стиховеда, а великого человека на все руки. Тогда попробую поговорить. Если будет такой доклад – смешно будет: читает человек по-английски, а задаваемые вопросы понимает через переводчика>. Описывать мои собственные языковые переживания не буду. В одном английском докладе на цветаевской конференции[5] были большие французские цитаты, и мне с горя показалось, что я уже и по-французски понимаю легче, чем по-английски, потому что у французов хоть слова не редуцируются до такого безобразия. Но увы, только показалось. Кажется, это был доклад с родными Вам средневековыми параллелями: у Цв. есть берлинское стихотворение, начинающееся «Ночные шопота – шелка…» и кончающееся: «И в эту суету сует – сей меч: рассвет»; докладчица усматривала в этом традицию провансальской альбы. А еще в каком-то докладе в связи с Рильке упоминалась Луиза Лабе[6], которую он переводил. Я уже не помню, о чем успел и о чем не успел Вам написать в прошлый раз; конференция была с таким феминистическим уклоном, что даже странно, что Луиза упоминалась только раз. Когда единственный раз хватило времени на прения, то заключались они в том, что Викт. Швейцер[7] кричала: «у нас конференция по филологии, а не по сексопатологии!» – а молодые голоса кричали в ответ: «а вы – ретрограды!» – а с двух сторон зала пытались говорить умиротворяющие слова положительный литовский человек Томас Венцлова (которому у Бродского посвящен цикл, кажется, в «Урании»; я о нем слышал еще от моей аспирантки, которая с ним училась) и я; а Бродский, откинувшись на диване располневшим неврастеническим демоном, восклицал, какие все монстры. Простите, если я это уже описывал: больно уж врезалась в память такая картина. Кстати, по цветаевской текстологии у них такие же проблемы, как у нас: разрозненные поздние поправки в ранних стихах; но тут, по крайней мере, редактор американского ее издания – смирный человек, похожий на худую потрепанную птицу, – честно сказал, что за основной текст они брали те варианты, которые им больше нравились, и все тут. Нам бы так. Вы помните, в 1915–35 гг. в русской текстологии была мода класть в основу не последние, а первые редакции – только потом явился культ последней авторской воли; у меня ощущение, что сейчас, когда нам хочется того же, это такая же реакция на советскую

догматическую текстологию, как тогда была на царскую. Лучший аналог текстологии Пастернака – текстология Бенедиктова, который тоже так перелицовывал свои ранние стихи, что оба издания «Б-ки поэта» вопреки всем принципам предпочитали ранние редакции; но если сослаться на такой прецедент – ведь пастернаковеды оскорбятся! Это только Эткинд – кажется, в серизийском сборнике – написал очень хорошее сближение Пастернака с Бенедиктовым[8], но, кажется, не касаясь текстологии; проверьте, не ошибаюсь ли. – А где-то по дороге я видел книжечку «Межнаркниги» для сбора заграничных заказов, и там уже анонсируется пастернаковский сборник «Быть знаменитым некрасиво»[9].

Я обнаружил, что развил в себе угоднические – даже не способности, а инстинкты. Один перегон я ехал вместе с С. Карлинским[10], биографом Цветаевой, малосимпатичным человеком, похожим на пенек с розовой лысиной и неуемным самохвальством. («Когда я начал заниматься Цветаевой, Якобсон сказал: зачем заниматься такой дурой, которая верила в “сына Блока – Сашу” и посвящала ему стихи» [«Вифлеем»]?) – пришлось разговаривать. Помянулся Чехов, я сказал: «Была к какому-то юбилею статья об отвергателях Чехова – от Михайловского до Ахматовой и Цветаевой». – «А вы помните автора?» – «Нет». – «Это я». Самое замечательное, что я и вправду не помнил. Если он теперь пришлет оттиск (и он будет не по-английски) – то Вы прочитаете, статья вправду была интересная.

Я с робостью начинаю осваивать здешнюю библиотеку; каталог – в компьютере, компьютер называется «Сократ», это меня ободряет, но только это. И его, машинного, можно переспрашивать дольше, чем хватило бы совести переспрашивать человека – только нужно умеючи, а я не умею. Когда у нас в булочных собирались ставить продающие автоматы, то Таня Миллер из нашего сектора возмущалась, что ее лишают человеческого контакта с продавцом. А я думал: за человеческим контактом я, наверное, пошел бы не в булочную. Работаю я плохо; сделал только для здешнего словаря русских писательниц статью о Вере Меркурьевой[11] (не помню даже, показывал ли я Вам ее стихи и большой очерк о ней или не решился) и на этом впервые понял, чем она мне нравится: пафосом самоотрицания (слово «пафос» здесь очень неуместно: она очень была непатетична). А читая старую статью С. Маковского о Случев-

Упала молния в ручей,
Вода не стала горячей;
А что ручей до дна пронзен,
Сквозь шелест струй не слышит он.

Зато и молнии струя,
Упав, лишилась бытия;
Иного не было пути –
И я простил, и ты прости.

ском[12], я впервые понял смысл одного стихотворения Случевского, которое всегда любил: восемь строчек, четкостью похожих на перевод с английского; не знаю, помните Вы его или нет. Маковский пишет: это ручей просит прощения за то, что неспособен любить. Смотрю: и правда. Умом я этого не понимал, но один раз и не понимая, почувствовал правильно. <…> А что касается запоздалого понимания смысла стихов, то все равно это не сравнится с тем, как я много лет знал наизусть стихи Тютчева про ночные зарницы – «как демоны глухонемые, ведут беседу меж собой» – и только уже взрослым вдруг впервые представил себе это зрительно и воскликнул про себя: «ах».

<…> Низкий поклон Павлу Александровичу и Коле[13]. И той работе, которую Вы так мучительно сшиваете из новых и старых страниц. Целую Ваши руки.

Ваш М.

1.10.92,
завтра у меня первая лекция.

Примечания

[1] Лазарь Флейшман, профессор Стэнфордского университета, автор многочисленных работ о Пастернаке.

[2] Вместе с Сергеем Дорцвейлером – организатором Пастернаковской конференции в Марбурге весной 1991, в которой участвовали И.Ю. и М.Л., – Флейшман подготовил издание студенческих философских рефератов и конспектов Б. Пастернака – *Fleishman L., Harder H.-B., Dorzweiler S.* Boris Pasternak Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака. В 2-х тт. Stanford, 1996 (Stanford Slavic Studies. Vol. 11. 1–2).

[3] Григорий Фрейдин – профессор Стэнфордского университета, автор книги о Мандельштаме, однофамилец московского коллеги М.Л. Юрия Фрейдина.

[4] Борис Гаспаров – профессор университетов Беркли и Колумбийского, автор работ о Мандельштаме, Пастернаке, Булгакове.

[5] Речь идет о конференции к 100-летию М. Цветаевой в Амхерстском колледже (Амхерст, шт. Массачусетс) 18–20 сентября 1992. М.Л. делал на ней доклад «Рифма Цветаевой»; опубликован в сборнике: Marina Tsvetaeva: One Hundred Years / Столетие Цветаевой / Редакторы-составители В. Швейцер, Дж. Таубман и др. Berkeley, 1994 (Berkeley Slavic Specialties. Vol. 32).

[6] Луиза Лабе – французская поэтесса XVI века – Ирина Юрьевна подготовила издание ее стихотворений в серии «Литературные памятники» (М., 1988).

[7] Виктория Швейцер – литературовед, исследователь творчества М.И. Цветаевой, лектор в Амхерстском колледже.

[8] Упоминаемое замечание Е.Г. Эткинда о Пастернаке и Бенедиктове – см.: Boris Pasternak. 1890–1960. Colloque de Cerisy-la-Salle. Paris, 1979. P. 114.

[9] «Быть знаменитым некрасиво…»: Пастернаковские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992. Сборник выпущен под редакцией М.Л. и И.Ю.

[10] С. Карлинский – автор первой монографии о Цветаевой: *Karlinsky S.* Marina Cvetaeva: Her Life and Art. Berkeley, 1966 .

[11] Имеется в виду статья М.Л. в: Dictionary of Russian Women Writers / Ed. by M. Ledkovsky, Ch. Rosenthal, M. Zirin. Westport, CT, 1994. P. 420–423. Кроме статьи для американского словаря, М.Л. опубликовал другие работы о Меркурьевой – см.: Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 4: М–П. М., 1999. С. 31–32.

[12] С. Маковский писал о цитируемом М.Л. стихотворении Случевского: «Один из возможных смыслов – биографический: поэт прощает – жену? дочь? – за нелюбовь. Он не сумел грозовым своим лучом зажечь ее души, ему чуждой, и за это сам присужден роком больше не любить» (*Маковский С.* На Парнасе серебряного века. М., 2000. С. 110). М.Л., видимо, читал это в виде статьи в «Новом журнале» – *Маковский С.К.* К. Случевский. Предтеча символизма // Новый журнал (Нью-Йорк). 1960. № 59.

[13] Коля – Николай Павлович Гринцер, филолог-классик, сын Ирины Юрьевны и Павла Александровича Гринцера, индолога, литературоведа.

«А какой самый большой грех, по-вашему?»
«Самосовершенствование, – сказал гнутый, – без боли другому не обходится».

А.М. Ремизов, «Мартын Задека».

Ты что ж, говорю, волк, неужели съесть меня захотел?
А волк молчит, разинул пасть.
Не ешь, серый, я тебе пригожусь. А сам думаю: на что я пригожусь?
И пока я так раздумывал, волк меня съел. С приятным сознанием исполненного долга я проснулся.

Там же.

Еще в Петербурге я спросил К., как он к человеку относится. «Ничему не удивляюсь, – ответил К., – жду от всякого самой последней подлости, но верю в добро. Такая у меня повадка».

Он же, «Учитель музыки».

Дорогая Ирина Юрьевна, когда я попал в здешнюю библиотеку и у меня разбежались глаза, то почему-то я начал просматривать труднодоступные книги, начиная с Ремизова. Отсюда и эпиграфы. Потом отложил его, и даже почувствовал неприязнь; но запомнил, как он умер: заснул под чтение «Соборян» и не проснулся.

Я уже прочно освоил треугольник: жилье – библиотека – кафедра, не сбиваюсь, не отвлекаюсь, но успевать ничего не успеваю – как, вероятно, и Вы. Каждый день делаю по пачке ксерокопий, потому что внутренний голос мне твердо говорит: не отделаться мне редактированием чужих комментариев, придется писать свои. По Пастернаку хоть надеюсь не столько писать, сколько дописывать других, и поэтому не чувствую себя обязанным запасать всё, что о нем напечатано; а по Мандельштаму я уже своих соседей знаю, и вижу, что должен иметь под рукою всё. Например, целую книгу Р. Дутли «Мандельштам и Франция»[1]; впрочем, лелею надежду, что она пригодится больше Вам, чем мне, хоть и написана на неприятном нам обоим немецком языке. А по Пастернаку я буду ксерокопировать, с Вашего позволения, только то, что по-французски, ес-

ли оно покажется стоящим; на других языках – только если уж очень хорошо. Как я все эти папки отсюда повезу, ума не приложу. Письма на служебные адреса отсюда кафедра отсылает за свой счёт; если бандероли – тоже, то не удивляйтесь, пожалуйста, если я что-нибудь заранее пошлю на Ваше имя и институтский адрес. Вскройте тогда, полюбопытствуйте и сохраните до меня. Но постараюсь, конечно, Вас не обременять.

За этими заготовками, которые неведомо когда прочту, и за подготовкой к лекциям я почти не успеваю делать свое дело. О французском стихе Цветаевой все подсчеты я сделал, а писать не решаюсь: не с кем посоветоваться по произносительной части. А там есть странности: например, она рифмует vite – butent, mur – avenir, nourrisse – suce: как будто по-немецки, где можно рифмовать dick – zurück. И даже: Trognes rouges, rires laids.

– Oignons-le! Aspergeons-le!

Подборку текстов праздничных «стихов на случай» Маяковского[2] я сделал; даже восторженный Устинов[3], видя это, не удержался от вопроса: «Вы собираетесь специально писать о плохих стихах Маяковского?». Но даже думать над ними еще не начинал. Кстати, у этого молодого человека, что ни разговор, то обнаруживается новая область интересов: он и по кино занятия ведет, и албанскому языку в Ленинграде учился. Он напросился писать у меня одну из полугодовых курсовых; я дал ему три стихотворения для комментария по поэтике, как у нас к «Воробьевым Горам»[4]; авось, проверяя его, сам чему-нибудь научусь.

Я забыл Вам рассказать о неожиданном разговоре. Когда я был в Ванкувере, то гостеприимица-феминистка, жена моего коллеги-стиховеда* <*На полях:* *Я только что получил письмо от нее, где, между прочим, сказано (перевожу буквально) «Ваша мирная интенсивность делает Вас хорошим гостем». Чувствую, что комплимент, а понять до конца не могу>, вдруг стала сильно ругать Аверинцева, которого слышала в Оксфорде: «поверхностно и самовлюбленно». Я спорил, давал даже ей мои (известные Вам) «Разговоры С.С. Аверинцева»[5], благо были при себе, – но безуспешно. Это не стоило бы воспоминания, если бы не одна фраза: «Почему он думает, что в Англии его все так любят?» Дело в том, что когда-то почти буквально то же сам Аверинцев сказал о М.Е. Грабарь-Пас-

сек[6]: «Почему она так уверена, что Тахо-Годи к ней хорошо относится?» Я-то знаю, почему: потому что она сама к Тахо-Годи хорошо относилась.

<…>

Я начал это письмо 12 октября, в «Колумбов день» 500-летия открытия Америки – я думал, здесь это будет праздник с фейерверком, а здесь это отмечалось покаяниями и поминаниями жертв испанского завоевания. По-моему, это хорошо. Я эту дату знал, потому что это день рождения моего товарища[7] – того, в лето смерти которого мы с Вами случайно встретились в Риге, и я от отупения не понимал, с кем я говорю. Кончаю неделю спустя. За неделю эту ничего нового не сделал – это меня уже пугает. При моей педагогической бездарности много сил уходит на подготовку (и исполнение) лекций. Если останусь в Лос-Анджелесе, где можно будет читать по готовому, – тогда хорошо <…>; но может быть, и не останусь – там не могут найти на меня денег.

Я попробую вложить в это письмо светокопию первой книжки Флейшмана[8], которой у нас нет. По поводу статьи «Автобиографическое в “Августе”» я спросил его: «А Вы не думаете, что Пастернак мог моделировать начало своего творчества от падения с лошади – взяв за образец автобиографию Бальмонта?» Бальмонт в 20 лет выбросился из окна (кажется, от первой жены) и после этого, лежа в гипсе, стал бурно писать, выучил испанский язык итд. Но Флейшману этого очень не хотелось. Решили, что скорее они оба следовали общему архетипическому источнику – скажем, мифу о Тиресии, который ослеп и стал пророком.

Читаю американскую биографию Бахтина[9], о которой много слышал. Очень хорошая. Конечно, в жизни у него все было наоборот взглядам: несмотря на культ романа, любил («авторитарную») поэзию и зачитывал собеседников наизусть; и несмотря на культ диалога, не замечал своих собеседников и не всегда отличал их друг от друга.

Только написав Вам «не буду копировать английские статьи о Пастернаке!», наткнулся на статью: P.A. Jensen, B. Pasternak’s Opredelenie poezii», «Text a context: Essays to honor N.Å.Nilsson», Stockh. 1987. Он отмечает перекличку с «Это утро…» (с. 106) и допускает – с концовкой «Нет, лучше голосом ласкательно-обычным…»:

«Ведь это – прах святой затихшего страданья! Ведь это – милые почившие сердца!..» (с. 110): по-моему, ничего общего. В остальном – прослеживает перекличку образов внутри стихотворения и со стихами других футуристов («место глухое» ~ конец Облака в штанах: «Глухо. Вселенная спит… с клещами звезд…»; «свист» ~ Бобров, «Завертелась центрифуга… Оглушительные свисты…»; «садок» – «Садок судей»; «флейты» – от Маяковского, итд., совсем уже ни к селу, ни к городу). О Верлене молчит. А в другой статье мне мелькнуло, будто «со сна.. с крыш.. топтался дождик у дверей, и пахло винной пробкой» – от «O bruit doux de la pluie Par terre et sur les toits…» из Ch. s. paroles (В. Александрова в альм. «Возд. пути» I, 1960, с. 128) – по-моему, тоже малоубедительно[10].

Целую Ваши руки и низко кланяюсь Павлу Александровичу. Мне совестно надоедать Вам письмами, но не получается иначе.

Ваш М.

12–18.10.92

Примечания

[1] Имеется в виду книга, изданная в Швейцарии: *Dutli Ralph*. Ossip Mandelstam: «als riefe man mich bei meinem Namen»: Dialog mit Frankreich: ein Essay über Dichtung und Kultur. Zürich, 1985.

[2] Речь идет о работе М.Л., написанной совместно с И.Ю., «Грядущей жизни годовщины: Композиция и топика праздничных стихов Маяковского» // *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. В 3-х тт. Т. 2. О поэтах. М., 1997. С. 241–271.

[3] Андрей Устинов – филолог, в 1990-х аспирант Стэнфордского университета.

[4] «Воробьевы горы» – летом 1991 М.Л. подготовил предварительный комментарий к стихотворению Пастернака «Воробьевы горы» – как образец комментария нового типа. – см. Наст. изд. С. 78–80.

[5] «Из разговоров С.С. Аверинцева» – включены в книгу: *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М., 2000. С. 164–170.

[6] Грабарь-Пассек Мария Евгеньевна (1893–1975) – филолог-классик, переводчик.

[7] Имеется в виду друг М.Л. со школьных лет Володя Смирнов, утонувший на Рижском взморье. См. «Записи и выписки». С. 78.

[8] Речь идет о первой книге Л. Флейшмана «Статьи о Пастернаке» (Бремен, 1977) и вошедшей в нее статье «Автобиографическое и “Август” Пастернака».

[9] *Clark K., Holquist M*. Mikhail Bakhtin. Cambridge, Mass., 1984.

[10] М.Л. писал И.Ю. о статьях, посвященных стихотворению Пастернака «Определение поэзии», поскольку И.Ю. писала работу, в которой прослеживалась связь содержания и формы этого стихотворения со стихотворением П. Верлена «C’est l’extase langoreuse» и стихотворением А. Фета «Это – утро, радость эта…» – см.: *Подгаецкая И.Ю*. Пастернак и Верлен – Pasternak Studien I / Hrsg. S. Dorzweiler und H-B. Harder. München, 1993.

12 ноября 1992, Стэнфорд

12.XI.92

Дорогая Ирина Юрьевна,

<…>

Почта ходит медленно, к Вам плывут уже несколько моих писем и три или четыре бандероли с оттисками, в которых мы потом разберемся. В последнем письме был очень забавный пересказ беседы о Пастернаке между Бродским, Флейшманом и мной[1]. Среди попавшихся мне статей об «Определении поэзии» одна неожиданно оказалась хорошая[2]: без Верлена и Фета, но с более аккуратным и систематическим анализом образного строя, чем, напр., у Вяч. Вс.[3] Даже затрудняюсь ее конспектировать: приеду – переведу Вам с листа. Любопытно: это «Определение» иногда анализируется в паре с «Определением творчества», но ни разу не привлекалось стихотворение «Поэзия, я буду клясться…» – а оно ведь очень похоже. Подумайте о нем между делом: нам ведь надо готовить темы ко всяким будущим пастернаковским конференциям. Меня больше всего (и давно) интригуют строчки, что поэзия – это «Шевардина ночной редут», но я до сих пор не собрался с духом для этого перечитать «Войну и мир».

Мои перспективы здесь определились: я в Стэнфорде до 15–20 декабря, потом переезжаю в Лос-Анджелес. 20 дней пассивно живу

в пустой квартире Ивановых, потом с 10 января по 7 февраля читаю лекции в их университете, потом еду домой, заезжая с докладами в еще два университета. В Лос-Анджелесе нагрузка будет большая, а зарплата малая, я бы отказался, если бы не надежда на те самые промежуточные 20 дней без лекций и, я надеюсь, без библиотек: постараюсь написать хоть что-то из того, что должен. В частности, нашу с Вами статью о календарно-праздничных стихах Маяковского. В Стэнфорде я этого явно так и не успею. Вернусь в Москву, наразговариваюсь с Вами (если Вам хочется что-нибудь возразить на мои письма – записывайте для памяти!) и спрячусь в больницу писать остальное.

Если мои письма Вам надоели или надоедят, выбрасывайте их хоть не читая, а на меня не сердитесь. Мне они здесь помогают жить; мне очень хотелось бы надеяться, что они хоть немного помогают жить и Вам.

Низкий поклон Павлу Александровичу.

Ваш помощный зверь.

У меня здесь неожиданное соприкосновение с одним знакомым Вам языком. Секретарь кафедры здесь – румынка[4], ее энергии я очень многим обязан; чтобы сделать ей приятное, я сказал, что сочинил параграф о румынском стихе и перевел для него с подстрочника 4 отрывка стихов; она захлопотала, себе сняла светокопию, а мне дала книжку Эминеску с параллельным португальским (!) переводом. Читаю перед сном и иногда что-то понимаю на скрещении двух непонятных языков.

Если бы я был умный, я ходил бы, скажем, на лекции Флейшмана и привыкал бы к английскому языку. Но я так уверен, что больше я за границей не окажусь и живой язык мне не понадобится, что вместо этого сижу в библиотеках.

Целую Ваши руки.

М.

Примечания

[1] Письмо к И.Ю. о разговоре с Бродским и Флейшманом или не дошло, или не сохранилось, впрочем, разговор, о котором писал М.Л., видимо, описан в «Записях и выписках», с. 265–266.

[2] Имеется в виду статья П. Йенсена – см. предыдущее письмо.

[3] Вячеслав Всеволодович Иванов для готовившегося собрания Пастернака должен был написать комментарий к стихотворениям книги «Сестра моя – жизнь».

[4] Секретарь славянской кафедры Стэнфордского университета – Каталина Илеа. И.Ю. Подгаецкая, кроме французского языка, учила в университете румынский.

7 сентября 1994, Принстон

7.9.94

Дорогая Ирина Юрьевна,

когда Левин таки позвонил мне по телефону и мы договаривались о «Шмидте»[1] натянутыми с непривычки голосами, то одновременно он послал мне и открытку, о которой я уже не успел Вас известить. А в ней говорилось, что стиховедческую часть он сделает, но ни стилистику, ни отзывы БП о самом себе и критики о нем он делать не будет, – т. е. ограничится переработкой того, что было у него в стокгольмской статье о «Л. Шм.», без всяких прибавлений. Его можно понять, но это значит, что историю работы над поэмой и критику придется дописывать Косте[2], а стилистику – мне. Сочувствую Косте, но себе – больше. Получается, как будто я один умею отличить метафору от метонимии. И если бы умел, так не умею же!

(Когда я в первый раз прочитал «Л. Шм.», то ничего не понял, потому что даже о восстании его в учебниках и расхожих книгах не было ничего написано, а о любовной истории – и подавно. Думаю, что в нашем поколении таких невежд было больше, чем 99 из 100. Любопытно, что это никому не мешало правильно воспринимать «детей лейтенанта Шмидта» у Ильфа-Петрова. Что навевает нехорошую мысль о том, что комментарии и комментаторы не так уж и нужны. Достаточно написать, как в одной пародии, «Зодиак:

такое слово», и читатель сразу поймет, какие слова должны быть понятны, а какие нет. А больше от комментария ничего и не нужно, он должен не давать ответы, а правильно расставлять вопросы.)

Перед самым моим отъездом коллега из Ленинграда позвонил мне, что вышел I том академического Пушкина с надписью: «пробный выпуск: для обсуждения». Собственно, это как наши макетные тома «Истории всемирной литературы». Хорошо бы нам добиться того же и для Мандельштама с Пастернаком. У Фрейдина[3] давно на уме мысль, что Мандельштама надо выпускать препринтами, но до ушей Кузнецова[4] он ее не доводил, здраво полагая, что не встретит понимания. Хоть бы удалось нам издать «Сколько типов и лиц»[5]: тогда можно было бы, тыкая в эту наглядную разнопёрость, вымогать у дирекции дополнительных сроков на унификацию. (В том числе и на метафоры с метонимиями.)

Барнс сказал: «Моя докторская была о “Поверх барьеров” 1917 г.» Я сказал: «О! а у меня там есть стихотворения, которых я так и не понимаю». Он сказал: «И у меня тоже»[6].

А у Мандельштама в переводе старофранцузского «Коронования Людовика» есть строчка: «Бог – человек мудрый, он нас судит и пасет…» (Как это могло бы выглядеть по-старофранцузски?). И после этого кто-то уверяет, будто он был человек верующий и даже православный. Я наткнулся на этот стих в самолете, размечая ритмику старофр. переводов ОМ: она очень интересная. Коля должен был передать Вам и Павлу Ал. оттиск статьи «Фригийский стих на вологодской почве»[7] про одну поэму Адамовича; так вот, когда ОМ переводит старофр. александрийский стих, то у него получаются очень похожие ритмы. (Приятно думать, что Адамович мог влиять на Мандельштама.) У меня они так засели в ушах, что во вторую же ночь в Америке мне приснились три строчки этим размером, неизвестно откуда:

…Ища смерти у засмертья, что не манит прохладой нас…

…Утро встанет, даль настанет, голос выцветет и замрет…

…И в окне, как свет невинный, бледный пленник накоротке…

Пишу я Вам уже из Принстона, а перед этим была инструктажная толчея (вроде пересыльной тюрьмы) в Вашингтоне. Среди 80 человек рассылаемых были две дамы из ИМЛИ и Чагин с его туманным взором. Говорит, что тема его – параллельные процессы

в эмигрантской и советской литературе, а материал – сравнение схожих текстов, например, «Сеновала» Мандельштама и про эстрадных «Звезд»[8] Ходасевича. (Если не помните, перечитайте и почувствуйте мое недоумение.) «Схожих??» – говорю. «Глубинно», – отвечает.

Свое безъязычие больше ощущаешь не среди американцев, а среди владеющих языком соотечественников. Одна дама из Воронежа чувствовала себя настолько на коне, что и с соседями рвалась разговаривать исключительно по-английски. Я молчал и угрызался невежеством. Оно относительное: Василенко[9] знает язык не лучше меня, но он смело завязывает любые разговоры, а я прячусь в свое непонимание-со-слуха, как в скорлупу. (Как в русское заикание.) Это еще не худшее, такой же психологический паралич остался у меня непреодоленным в еще более жизненно важной области, но то – уже дело прошлое, а научиться говорить мне надо бы ввиду одного будущего приглашения в Англию, где обещают большую стипендию и идеальные условия для работы, но в обмен на несколько лекций на английском языке. Не научусь ведь.

Говорят, для солдата самое тяжелое сражение – второе: первое легче от любопытства, третье от привычки. Я чувствую себя как раз во втором сражении. Потому я и начал это письмо, как с полуслова, чтобы ухватиться за наши с Вами общие дела. Сейчас уже началась работа, постараюсь делать ее, как машина, и в следующих письмах надеюсь что-нибудь сказать о психологии черновиков ОМ[10]. Но работы намечено, как всегда, в полтора раза против посильного. Так что вспоминаю Ваш ободряющий жест из окошка троллейбуса – кажется, на Серпуховской.

<…>

Если это письмо не пропадет (не хотелось бы), оно дойдет до Вас вскоре после равноденствия. Пожелаем по этому поводу друг другу душевного равновесия, а я, наверное, буду тогда писать Вам следующее письмо. Это первое мое письмо отсюда: еще недели нет после отлета.

Низкий поклон Павлу Александровичу и Коле. Целую Ваши руки.

Ваш Взаимоопорный Столб

Примечания

[1] Для готовившегося в ИМЛИ собрания сочинений Пастернака предполагалось, что комментарий к поэме «Лейтенант Шмидт» напишет Ю.И. Левин – автор работы: Заметки о «Лейтенанте Шмидте» Б. Пастернака // Boris Pasternak. Essays / Ed. by N.Ă. Nilsson. Stockholm, 1976. P. 85–161 (Stockholm Studies in Russian Literature. Vol. 7). Фрагменты статьи перепечатаны в: *Левин Ю.И*. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 174–208.

[2] Костя – К.М. Поливанов.

[3] Фрейдин Юрий Львович – врач, издатель О. Мандельштама – был ученым секретарем группы подготовки собрания сочинений Мандельштама в ИМЛИ.

[4] Кузнецов Феликс Феодосьевич – критик, директор ИМЛИ с 1987 до 2004 года.

[5] При выпуске первого сборника статей «Пастернаковские чтения» издательство ИМЛИ «Наследие» настаивало, что для лучших продаж необходимо сборнику дать какое-нибудь интересное название – редколлегия предложила «Быть знаменитым некрасиво…». Сборник, напечатанный тиражом 500 экземпляров, был распродан меньше чем за год. Для второго сборника шутливо предлагалось название «Сколько типов и лиц…» (в поэме Пастернака «1905 год» продолжается эта строчка «вот – душевнобольной, вот – тупица»).

[6] Диссертация английского пастернаковеда К. Барнса: *Barnes Ch.J*. The poetry of Boris Pasternak with special reference to the period 1913–1917. Doctoral thesis. University of Cambridge, 1971.

[7] М.Л. пишет о своей работе: Фригийский стих на вологодской почве // Russian Linguistics.1994. 18. 2. P. 197–204. Перепеч.: *Гаспаров М.Л*. Избранные труды. Т. 3. С. 259–266.

[8] Видимо, речь идет о стихотворении В. Ходасевича «Звезды» (1925).

[9] Василенко Сергей – мандельштамовед, с которым М.Л. вместе работал над архивом Мандельштама в Принстонском университете.

[10] В архиве Принстонского университета находятся материалы О. Мандельштама, переданные туда его вдовой, Н.Я. Мандельштам.

№6

1–3.XI.94

Дорогая Ирина Юрьевна,

здешняя преподавательница, с которой я еженедельно веду малоинтересные разговоры, задала мне детский вопрос: а оказал ли Пастернак влияние на русскую литературу? Я растерянно ответил: «Кажется, нет, разве что на мелких эпигонов». (У меня вертелся в голове только П. Незнамов[1], которого Вы с полным правом и не знаете. Мог бы вертеться Павел Антокольский – я его в молодости любил, а критика точно называла его театрализованным Пастернаком. Вот сейчас вспомнил еще несомненное влияние – на позднего Брюсова; но это уж в порядке парадокса.) – «А на прозу?» – И на прозу. – «А на Андрея Битова?» – Ну, разве что Пастернак приложил к своему роману стихи, а Битов – реальный комментарий. Мне совестно, что я об этом не задумывался, но неужели это так, и Пастернак создавал только какую-то атмосферу, а не влиял на конкретных поэтов?

Вот еще выписка – из рецензии в «Совр. записках» 1931 г. – из классической книги, которую я не читал: А.М. Топоров, «Крестьяне о писателях», 1930. Это был сельский учитель, читавший крестьянам классиков и современников и записывавший их отзывы. Книжка вышла несколькими изданиями, потом он сидел, но выжил и умер не очень давно. О Пастернаке (о поэме – не знаю, какой): «Связанных слов нисколь нетути. Добрый человек скажет одно слово, потом завяжет его, еще скажет, опять завяжет. Передние, середние и задние – все завяжет в одно. А в этом стиху слова, как скрозь решето, сыпятся и разделяются друг от друга». Покажите это Косте: это ведь тоже, как-никак, отзыв критики, который мы обязаны учитывать. Честно говоря, у меня есть сомнение, не присочинил ли тут Топоров своих крестьян – как Софья Федорченко свой «Народ на войне»[2]. Была такая писательница, в войну – медсестра, а после войны стала печатать вроде истории войны и революции в разрозненных репликах по нескольку строк, замечательно выразительных: не по записям, а вживаясь в образы, с изнуряющим нервным напряжением. Вышло несколько расширяющихся изданий, большинство

считало, что это – подлинные записи, в том числе Демьян Бедный – «вот он, настоящий народ!» – а когда ему рассказали, что это сочинено, он рассвирепел так, что напечатал в «Правде» статью, от которой Федорченко год лежала в темном шоке и после этого намертво выбыла из литературы. Стихи ее есть в моей лиловой книжечке «с комментариями»[3]. Простите, если я об этом Вам уже рассказывал.

Я все думаю: как это я оказался дважды не на своем месте, при Мандельштаме и при Пастернаке, тогда как умные люди, вроде Тименчика или моей здешней приархивной попечительницы, деликатно, но твердо от этого уклонились? И могу только вспомнить формулировку из пушкинского анекдота в Table Talk о Ермиле Кострове – был такой официальный университетский стихотворец, переводчик Гомера и Апулея, любимый поэт фельдмаршала Суворова и горький пьяница со славой почти мифологической. Студенты устроили скандал с битьем посуды за то, что их в столовой кормили дурными пирожками, среди арестованных оказался и Костров; «помилуйте, Ермил Иванович, вы-то в вашем возрасте как сюда попали?» – «Из любви к человечеству», ответил бедный Костров». Очень я себя не на своем месте чувствую, и чем дальше вхожу в Мандельштама, тем больше. Пишу Фрейдину: пришлите мне план работы по Собр. Мандельштама на оставшиеся нам четыре полугодия – мне по складу моего характера лучше плыть к погибели по четко расчерченной карте, чем в том кромешном тумане, в котором я нахожусь. К Фрейдину сейчас едет оказия с нашими мандельштамовскими успехами, но я даже не пользуюсь ею, чтобы написать Вам: я так привык к ритму моих односторонних разговоров с Вами, что мне кажется, будто и Вы тоже. В декабре будет другая оказия, тогда напишу.

Моя знакомая немка – цветаеведка[4], потом журналистка, которую Вы видели в Марбурге, – видимо, расслышала что-то в моих письмах и написала на не очень хорошем русском языке «Каковы ваши жгучие несчастья? выговоритесь! ведь хорошие старые повести так обычно и начинаются – или в поезде, или за границей». Я ответил: у меня жгучих несчастий нет, у меня только холодные.

Ассоциация к «любви к человечеству», заводящей в гиблые места, – анекдот из записной книжки. Ходжа Насреддин ругался с же-

ной, она ему крикнула: «так чего ты на мне женился? я к тебе на шею не вешалась!» Ходжа ответил: «Мышеловка не гоняется за мышью. Мышеловка стоит и ждет. Мышь приходит сама». Эта сентенция, по настроению моему, кажется мне сейчас полна глубокого смысла.

А рядом в записной книжке – выписка из воспоминаний Каверина о том же Пастернаке: его разговор в Переделкине с незнакомым человеком. «Вы ко мне?» – Нет. – «Это хорошо, что не ко мне. Это очень, очень хорошо». И уже издали, вслед: «Как вас зовут?»

Первый понедельник октября называется здесь «Колумбов день», но путеводитель заботливо предупреждает, что это не в честь покорения Америки, – которого американцы давно стыдятся перед индейцами, – а для того, чтобы люди полюбовались прекрасной осенней листвой. Я шел в архив и добросовестно любовался. Действительно, небо было синее, верхушки деревьев красные, середины желтые, а нижние ветки зеленые. А через неделю уже: вершины голые, середины красные, а нижние ветки желтые. А теперь листвы под ногами уже больше, чем над головой; и праздник уже следующий: Халловин, американское колядование, когда дети в балахонах и страшных масках ходят по домам, и им дают конфеты. Листьям в древесных дубравах подобны сыны человеков, и т. д.

Пусть Вам будет полегче.

Низкий поклон всему Вашему дому. Целую Ваши руки.

Ваш взаимоопорный столб.

Не сердитесь, если письма получаются у меня ноющими. Это потому, что написав такое, я всякий раз слышу в уме ободряющую отповедь Вашим железным голосом, и становлюсь бодрее.

Примечания

[1] Незнамов Петр Васильевич (Лежанкин, 1889–1941) – секретарь ЛЕФа.

[2] Федорченко Софья Захаровна (1888–1957) – писательница, автор документальной книги «Народ на войне» (ч. 1, 1917; ч. 2, 1925; ч. 3, 1983).

[3] Лиловая книжечка – «Русский стих 1890-х – 1925-го годов в комментариях» – первое издание в издательстве «Высшая школа» в 1993. – Издательство умудрилось выпустить тираж, исказив заглавие – «Русские стихи». М.Л. на всех экземплярах, которые дарил, исправлял ошибку.

[4] Речь идет о многолетней корреспондентке М.Л. – Марии-Луизе Ботт. Его письма к ней опубликованы: НЛО. 2006. № 77. С. 145–259.

12 декабря 1994, Принстон

№ 9

12.XII.94

Дорогая Ирина Юрьевна,

не уйти мне от деструктивистов, которые вместо науки занимаются искусством прочтения. Единственный крупный ученый в Принстоне и интересный собеседник – женщина по фамилии Эмерсон, соавтор самой толковой книги о Бахтине. Но и она вдруг сочинила доклад про Онегинскую Татьяну: так как VIII глава «Онегина» очень нереалистична (психологически: очень уж быстро Татьяна из уездной барышни превратилась в столичную даму; в бытовом отношении: как мог Онегин с улицы прийти к ней чуть ли не в будуар, как во сне, никого не встретив в доме?), – то не лучше ли считать, что на самом деле последней встречи Онегина с Татьяной вовсе и не было, а она только примечталась Онегину, и устами Татьяны он в этой этической фантазии осуждает себя сам – «нравственной половиной» своего Я? Я спросил: а может быть, тогда и первого их разговора не было, а это только этическая фантазия Татьяны, в которой та половина, которая «русская душою, сама не зная, почему», осуждает ту половину, которая влюблялася в обманы Ричардсона и Руссо? Она оценила симметрию, но сказала, что ей этого не хочется. Я сказал: Это Вы,

---

На полях: Я сказал: у Пушкина Онегин «чуть не сделался поэтом». А вы написали, как он и впрямь сделался поэтом: сочинил такую сцену, которую мы полтораста лет принимали за сочинение Пушкина.

как Бахтин, считаете, что герой – это живой человек, психологически связный; а я, как Шкловский и Томашевский, что герой – это условность, и что может быть фрагментарный герой (как и фрагментарный сюжет – например, в байронической поэме): ведь и Онегин не более психологически связен, чем Татьяна: знаток науки страсти нежной – ипохондрик – порядочный человек, поучающий барышню – дуэлянт – и влюбленный – плохо складываются в одного человека. Это разница подходов философа и филолога: философ воспринимает и продумывает мир, как впервые, от нуля, и для него условностей существовать не может, – тогда как филолог подходит к миру сквозь толщу культурной традиции, и поэтому для него в мире все – условность. (А еще пример фрагментарного героя – в замечании Чуковского: сколько лет Тому Сойеру? по картинке, которую он рисует для Бекки, – пять; по проказам с тетей – десять; а по детективным приключениям – пятнадцать)[*]. <*Внизу страницы:* [*] А еще у Чуковского в дневнике о ком-то было выражение: «на всех похоронах хочет быть покойником». Я живо вообразил себе Ник. Ив. Балашова.>

Вот такой был у меня пока самый умный принстонский разговор. Зато очень дружно ругали модный феминизм. Но решили, что и от него может быть польза: если мировая литература состоит из переработок одних и тех же сюжетов, то если женские писатели начнут пересочинять книги, написанные мужчинами, это может оказаться не менее плодотворным, чем когда Шекспир пересочинял итальянские новеллы, а Мольер Дон-Жуана. Чем не роман: «Подлинная история Анны Карениной»? Тогда первым феминистом в мировой литературе будет Овидий, у которого в «Героинях» Троянская война описывается с точки зрения Брисеиды. Интересно, как феминистки относятся к Овидию?

Вышла новая книга о Мандельштаме[1]: скучная, но актуальная – о том, что культурная традиция не есть что-то пассивно усвояемое из воздуха, а что-то творчески сочиняемое каждым способным поколением и направлением. Так акмеисты объявили своими предшественниками Вийона, Шекспира, Рабле и Готье – сочетание дикое, ни один из этих авторов на акмеистов не похож (разве что Готье), но это было приглашение к читателям воспринимать стихи акмеистов именно на этом фоне, – и он работал не хуже, чем любой дру-

гой. Актуально это потому, что сейчас слишком многие жалуются, что злые большевики прервали живую традицию русской культуры, и от этого сейчас всем ах, как нехорошо. Меня здесь об этом расспрашивали (принимая за «носителя культуры») – я отвечал, что традиция перестала у нас усваиваться из воздуха еще до революции, когда в столицы хлынула провинция – от таганрогского Чехова до псковского Тынянова; оттого интеллигенция и сочувствовала революции. (NB к многозначности этого слова: Лев Толстой, оказывается, писал: «Я сам интеллигент вот уж тридцать лет ненавижу в себе интеллигента».)

Имя Вийона мне попалось в еще одном неожиданном контексте. В «Современных записках» 1938 г. Адамович назвал Некрасова «русским Бодлером», а Бицилли возразил ему: скорее «русский Вийон» – по отсутствию дистанции между поэтом и материалом, ощущаемому как наивность. Я понимаю, что для медиевиста Вийон совсем не наивен, а очень даже условен и рафинирован, – но любопытно, что сам Бицилли был по образованию медиевистом, и очень хорошим (правда, больше по XIII веку). «Современные записки» я читаю почти подряд от отупения: после архива не хватает сил даже на английские книжки. В толстовском номере 1928 г. там Алданов писал, что всюду цитируется восторженный отзыв Флобера о «Войне и мире», но не цитируется признание, что философских глав он дочитать не смог; и вообще мировая слава Толстого началась, лишь когда он перестал писать и стал тачать сапоги. В одной рецензии на Набокова сказано, что у него каждая фраза как будто за отдельной подписью автора, а в другой – что его эпитеты и метафоры просятся на булавки, как бабочки.

А о Пастернаке Святополк-Мирский пишет (по поводу «Молодца» Цветаевой)[2]: Цв. видит и описывает платоновские сущности своих предметов, а «Пастернак в своих рассказах («Детство Люверс») дает одни оболочки, и души его – не личности, а геометрическое место пересечения внешних впечатлений», этим он и конгениален Прусту. Так как мне всегда хочется, чтобы личность была точкой пересечения чего угодно, то мне это понравилось.

Будьте благополучны, сколько можно, дорогая Ирина Юрьевна. Вчера уехало с оказией то письмо Вам, которое было без номера и красными чернилами. А это, наверное, придет вскоре после Ново-

го Года, так что – с прошедшим праздником. Низкие поклоны Павлу Александровичу и Коле, а Косте Поливанову отдельно. Пусть Вам будет полегче. Целую Ваши руки.

Ваш взаимоопорный столб

Примечания

[1] Имеется в виду книга: *Cavanaugh C.* Osip Mandelstam and the modernist creation of tradition. Princeton, N.J., 1995.

[2] См.: Современные записки. 1926. № 27. С. 569–570.

31 января 1995, Принстон

31.1.95

№ 13

Где синий свет, свой зимний воск,
Звезда разбрызгала, – как ярко
Декабрь воссоздает Нивоз
В мерцаньи синего огарка.

Б. Пастернак

Дорогая Ирина Юрьевна,

мне, конечно, следовало письмо с таким эпиграфом посылать в декабре, – но я его тогда еще не знал, хотя и должен бы. Это из наброска, опубликованного (вместе с другими) в нью-йоркском «Новом Журнале» в конце 1980-х гг. <*Приписка сбоку:* 1984, № 156> А. Раннитом, под заглавием (кажется) «Неизвестный Пастернак из собрания Т. Уитни». Уитни – это старый капиталист, который для интереса скупил русские архивы, по большей части эмигрантские; а потом увидел, что его наследники к этому совершенно равнодушны, и тут-то его уговорили пожертвовать свое собрание в Амхерстский колледж и открыть там «русский архивный центр». Это было года два назад; а сейчас я ездил

в Амхерст с докладом, мне с гордостью рассказывали и показывали, что у них есть, я листал несколько размашистых рукописей Пастернака (попавших к Уитни от наследников Тарасенкова) и даже с текстологической гордостью сделал поправку в публикации Раннита: он неправильно разобрал одно слово. Это четверостишие мне понравилось; простите, если Вы его и так знали. Кроме оттиска Раннита из «Нового Журнала», в архиве при этих рукописях лежит его большой доклад на пастернаковской конференции в Иерусалиме в 1984 (я даже не знал о такой), не опубликованный[1]. Там разбор стихотворения «Точильщик, или вздох, оказавшийся большевиком», некоторые общие рассуждения, неглупые, но безответственные (что поэтика Пастернака – это гибрид Уитмена и Эредиа, а техника «Сестры-жизни» и «Тем и вариаций» напоминает кубизм Пикассо, Брака и Гриса, итп.) и, что мне было близко, пара страниц о влиянии Игоря Северянина на Пастернака: Раннит, будучи эстонцем, Северянина знал и любил. Пастернак Северянина бранил, говорил: «тургеневщина», а Северянин говорил Ранниту: «Пастернак украл у меня много стихотворных схем». (Это правда: в том числе схему «Воробьевых гор». А еще, помните, я Вам говорил, что если в «Сестре-жизни» отслоить привнесенные, метафорические образы, то их пласт окажется очень северянинским: трюмо, рюмки, рислинг, запонки, канапе, купе… Да, собственно, и Нивоз). Цитируется даже эпиграмма Северянина на Пастернака: «Когда упал бы пастор на кон И был бы этот пастор наг, Тогда сказали б: Пастернаком является абсурдный знак». Рифму «пастор наг» у Северянина украл (или наоборот?) Крученых, но его бессвязицу я плохо помню; может быть, Костя помнит. Я подумал: раз уж мне не суждено написать «Пастернак и Северянин», то, может быть, нам договориться с Амхерстским архивом и напечатать этот доклад Раннита в «Паст. Чтениях», переведя с английского? Это не чудо, но все-таки лучше многого, что нам приходится отсеивать и не отсеивать. И вообще, чем мы хуже всей российской печати: прорубим окно в Европу и будем заполнять по трети сборника переводами из заграничных

На полях: А у Оскара Уайльда была пьеса из жизни русских нигилистов, где действовали Царь Иван, Принц Петрович, Алексей Иванасьевич, Полковник Котемкин и Профессор Марфа[2].

статей и книг. Правда, они тоже, кажется, неважные, но на некоторое время сливок хватит; авторы возражать не будут. Хорошо, когда есть «Паст. Чтения»: можно загораживать ими состояние Собрания сочинений; а по Мандельштаму и загораживать нечем. Я уже хвастался Вам, что кончаю статью о том, что «Стихи о неизв. солдате» – это советское стихотворение о революционной войне, которая положит конец всем войнам; теперь я ее кончил (остались примечания), и в последний момент вообще получилось, что оно выросло из стихотворения «Обороняет сон…» о параде на Красной площади, а оно, в свою очередь, из сталинской оды: там было «Голов бугры… я уменьшаюсь в них, меня уж не заметят (как тот солдат)… но… воскресну я… И в бой меня зовут… за оборону жизни, оборону страны – где смерть утратит все права…» (это первоначальная редакция) – а в «Солдате» «все, кто жить и воскреснуть должны» (это предпоследняя редакция)[3]. Через несколько дней начинаются мои разъезды с докладами – повезу эту статью Ронену, пусть он скажет, не слишком ли там кацисовские натяжки.

А еще в амхерстском архиве, имея только два часа свободных, я читал парижскую газету «Евразия» за 1928/29, где цветаевский Эфрон писал бледный панегирик Бакунину («почему она поехала за ним в Москву?» – сказал кто-то при мне. – «Видимо, она его любила по-настоящему, а всех своих любовников – так, по обязанности поэта»); кто-то объяснял, что «сегодняшний день» это не тавтология, а калька с der heutige Tag, а «целиком и полностью» – ganz und gar, а «постольку-поскольку» возникло при Временном правительстве; а Д. Мирский доказывал, что пейзаж Тютчева (моя тема!)[4] мог быть не русским, а европейским, потому что для служащего дворянина Россия была государством, а не пейзажем, и только для отстраненного съежилась до собственного поместья. «Как непохоже на пейзажное западничество Тютчева и Пушкина цветущее евразийство поэта Петровской индустриализации – Ломоносова и поэта *тропически-агрессивного* екатерининского крепостничества – Державина». Я люблю социологизм, когда он не боится доходить до геркулесовых столбов стиля; почему-то я подумал: «Марии Евг. Грабарь-Пассек это бы тоже понравилось».

Это письмо я пишу с маленьким перерывом после предыдущего, а следующее будет с большим: до 6 марта я в разъездах, писать

будет труднее. <…> Павлу Александровичу и Коле низкие поклоны. Целую Ваши руки и душевно опираюсь на Вас.

Ваш известный столб.

Примечания

[1] Пастернаковская конференция в Иерусалиме – Boris Pasternak and his Times. 19–24 May 1984, Hebrew University at Jerusalem. Ее материалы и в том числе доклад А. Раннита «Boris Pasternak's Unknown Manuscripts in the Thomas P. Whitney Collection» – о материалах собрания Томаса Уитни в архиве Амхерстского колледжа – опубликованы в сборнике: Boris Pasternak and his Times / Ed. by L. Fleishman. Berkeley, 1989 (Berkeley Slavic Specialties). Самый большой черновой текст Пастернака, напечатанный в этой публикации, – черновик стихотворения «Чирикали птицы и были искренни…» из «Тем и варьяций» с черновым заголовком «Точильщик, или вздох, оказавшийся большевиком». Раннит публиковал материалы этого собрания и в «Новом журнале» (Нью-Йорк, 1984. № 156) – Неизвестный Борис Пастернак в собрании Томаса П. Уитни. В обеих публикациях Раннит пишет об Уитни – коллекционере и издателе альбомов по русскому искусству, переводчике русской литературы (хорошо известны его переводы «В круге первом», первых двух томов «Архипелага ГУЛага» и Нобелевской речи А. Солженицына; среди других произведений, ставших доступными англоязычному читателю благодаря Т. Уитни, – «Котлован» А. Платонова, «Всё течет» В. Гроссмана, «Опасные мысли» Ю. Орлова, «Мемуары» П. Григоренко), авторе книги «Russia in my Life». Раннит упоминает материалы о самом Уитни – сонет В. Перелешина и статью С. Голлербаха, публиковавшиеся в «Новом журнале» в 1980.

[2] Речь идет о юношеской пьесе О. Уайльда «Vera, or the Nihilists» (1880).

[3] Работа М.Л. «”Неизвестный солдат” Мандельштама: апокалипсис и/или агитка?» – была впервые опубликована в НЛО (1995, № 16), а затем вместе с работой «“Ода” Сталину и ее метрическое сопровождение» включена в книгу: *Гаспаров М.Л.* О. Мандельштам: Гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996 (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 17).

[4] Работа М.Л. «Композиция пейзажа у Тютчева» была впервые опубликована в «Тютчевском сборнике» (Таллинн, 1990) – см. Избранные труды. Т. 2. С. 332–361.

3 мая 1995, в самолете из Нью-Йорка в Москву

3.5.95

№ самый последний.

Дорогая Ирина Юрьевна,

спасибо Вам с Костей за добрую телеграмму[1]. В передовой Америке телеграфом почему-то не пользуются, поэтому доставили мне ее в каком-то странном виде – как будто с телеграфа ее переписывали на телефакс. Но все слова и буквы были на месте. И чувства тоже. А я тем временем нашел у себя в старой записной книжке (честное слово, не нарочно) еще более подходящее поздравление: эпиграмму из Палатинской антологии:

Шесть десятков прожив, здесь я сплю, Дионисий из Тарса.
Сам я не был женат. Жаль, что женат был отец.

Пишу я Вам (как когда-то из Италии) в самолете, до Москвы – шесть часов, мы влетаем из освещенного полушария в неосвещенное, и за окном красное солнце садится в ровные темные тучи, как в море. Я Вам не писал, кажется, месяц, и, видимо, это для меня слишком долго. За этот месяц я побывал в нашем знакомом Стэнфорде; Флейшмана там не было, он в Европе, был Андрей Устинов и заверил меня, что он уже послал Вам фестшрифт в честь Флейшмана под заглавием «Темы и вариации»[2] и наполовину из статей о Пастернаке. А перед этим я был на еще одной конференции в Лос-Анджелесе, видел Иванова, но даже не знал, что он только что из Москвы. О пастернаковском комментарии я его не спрашивал, чтобы не бередить очень больное место. Я уже примирился с мыслью, что мне придется переписывать его комментарий от начала до конца, и я даже думаю, что смогу это сделать, только не представляю, когда. Свой пробный комментарий к трем стихотворениям «Близнеца в тучах» я показал Вроону[3], он очень похвалил. Сказал: «в первый раз вижу комментарий, в котором говорится о том, что, собственно, значат комментируемые стихи». А когда я сидел с Алексеевой[4] над разночтениями Мандельштама и сказал, в чем разница смысла (в стих. «Как дерево и медь – Фаворского полет») между

«Я сердцем виноват, и <я есть> часть сердцевиНЫ до бесконечности расширенного часа» и «Я сердцем виноват, и <моя> сердцевинА <есть> часть до бесконечности расширенного часа», то она с удивлением сказала: «Я не знала, что Мандельштама можно читать, как Горация». Видимо, она его всегда читала с ощущением «значенье – суета, и слово – только шум, когда фонетика – служанка серафима». Честно говоря, я тоже, и установка на понимание требует для меня больших усилий. А для Вас?

Эти восемь месяцев в Принстоне прошли странно. С одной стороны, время летело: каждый день что-то неотвлекаемо делалось и что-то (гораздо больше) оставалось несделанным. С другой стороны, время стояло: я все время чувствовал, что там, за горизонтом, в Москве всё меняется, и жизнь, и пастернаковское издание, и Вы, – а я застыл, как выключенный в сентябре. Даже не застыл – я писал Вам, чтó менялось у меня на душе, – но я привык жить, так сказать, координированно с Вами, а здесь Вы были далеко. Ваше письмо, посланное через Колю, было для меня большой поддержкой, – спасибо, что Вы держите мою ниточку.

Только теперь, улетев из Принстона, я в состоянии сказать, на что он, собственно, похож. Архивная читальня называется «имени Даллеса» – помните, был такой поджигатель войны. Она круглая, и перед глазами висит портрет круглого Даллеса над круглым глобусом. Вокруг нее библиотека – вёрсты пристроек и надстроек вширь и ввысь, а на перекрестках в полу рисунки компаса, N-E-S-W, чтобы не заблудиться. Вокруг – университет, серыми башенными псевдоготическими корпусами, а среди них, на площадке перед библиотекой, постамент, и на нем бутон черных выпуклостей с просветами: скульптор Липшиц, «Гармония гласных». На главной улице – псевдо-церковь (святой Павел), по-кёльнски – или по-страсбургски? – поднявшая одно готическое ухо. А вокруг, теремками, острокрышие домики-кубики с дачными крылечками и фасадами в досчатую линейку. Я уже писал: «В Америке ведь не города, а поселки городского типа», – сказал Томас Венцлова, приятель Бродского, степенный диссидент, преподающий славистику в Йеле.

Спасибо Вам за комментарий к Паскалю: «Le moi est haïssable», – я уже не помню, по какому поводу я Вам об этом писал, но ощущение это, конечно, всегда при мне. А сцену с Мильтоном

из «Кромвеля» Гюго, которую перевел Пушкин, я все-таки нашел; очень занятный перевод, хоть статью пиши.

Я надеялся в Принстоне прочитать между делом много чего полезного, но читал, главным образом, старые эмигрантские журналы и разные книги по всеобщей истории. Мне понравилась фраза Ю. Даниэля по поводу слов Базарова о лопухе: «как же так – “ничего не будет”? Лопух вырастет, отличный большой лопух, его сорвет простоволосая женщина и прикроет голову от солнца…» А у В. Вейдле сказано, что единственное настоящее, а не переводообразное подобие поэтики Малларме в русском языке – это «Мельхиор» Пастернака; мне понравилось, потому что это пренебрегаемое стихотворение я почему-то люблю смолоду. У него же мимоходом сказано о Стендале: «ему бы по душевному складу надо было умереть смертью Пушкина, – на патриарший век Гёте и Толстого он не тянул». И что когда полиглот-кардинал Медзофанти сошел с ума, то из всех 32 языков, которые он знал, у него в памяти остался лишь цыганский. (Не помню, говорил ли я Вам, что киевский лингвист А.А. Белецкий – отец которого, украинский академик, мемориальный бюст у подъезда, был другом Ф.А. Петровского, – сказал мне, как по-цыгански будет «пошла прочь» – на пристающих действует магически; но я эти слова забыл). А из интервью Бродского об Ахматовой я узнал, что Пастернак два раза предлагал Ахматовой руку и сердце. «И как?» – «Ну, от живой жены, это же несерьезно. И потом, он был ниже ее ростом и моложе. <NB моложе – на неполный год>. Но З.Н., конечно, ее ненавидела».

И попалась мне цитата из Тэна: «В чистом поле мне приятнее встретить барана, чем льва, но за решеткою приятнее льва, чем барана. Искусство и есть такая решетка». Когда мне случалось объяснять, почему я стал филологом, я говорил: «Красота меня пугала, – а под музейным стеклом она казалась не такой страшной». Но у Тэна это сказано лучше.

И совсем другое: из немецкой газеты, концлагерная молитва, может быть, хасидская. «Да перестанет всякая месть, всякий призыв к наказанию и возмездию, потому что слишком велики преступления. Господи, не будь справедлив и не воздавай мучителям, и оставь нас в их памяти не преследующими призраками, а помощниками в их борьбе против их страстей».

Пока я писал, мы пролетели ночь, над светлыми облаками встает солнце, и до Москвы – три часа. Я понял, почему я стал писать Вам, вместо того, чтобы считать аллитерации в «Евгении Онегине», как я собирался: потому что мне нужно было душевно приготовить себя к московской реакклиматизации, и через разговор с Вами это оказалось всего возможнее. Спасибо Вам за это.

Ваш М.

Примечания

[1] 13 апреля 1995 М.Л. Гаспарову исполнилось 60 лет.

[2] Речь идет о сборнике «Темы и вариации / Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman. Stanford, 1994 (Stanford Slavic Studies. Vol. 8).

[3] Рональд Вроон – профессор Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе (UCLA), автор работы о «Близнеце в тучах», которая была переведена М.Л. для второго выпуска «Пастернаковских чтений».

[4] Елена Владимировна Алексеева – античница по образованию, много лет работавшая над архивом Мандельштама в Принстоне.

10–15 октября 2001, Анн-Арбор

10.X.01 – 15.X.01

Дорогая Ирина Юрьевна, а нашим с Вами перечтениям и пересказам стихов Пастернака не миновать продолжения. У Ронена[1] есть ученица по фамилии Поллак[2], я читал ее трудноватую книжку о Мандельштаме, но знаком не был. На Принстонской конференции по Мандельштаму[3] она подошла – маленькая, черненькая – и попросила помочь – как понять два места у Пастернака. Одно из «Памяти Демона» – «Но сверканье рвалось в волосах, и, как фосфор трещали»: почему в волосах? Я ответил: это скрещение двух образов: во-первых, нимб, а во-вторых, искры, которые бывают, когда гладишь кошек, и которые недавно были опоэтизированы в трагедии

«Влад. Маяковский», а Маяковский для БП в это время много значил. Второе: о чем говорится в стих. «Елене» («Я и непечатным…»)? Это стихотворение я и сам очень любил, но очень плохо понимал, даже с подсказками О'Коннор[4], а тут пришлось его интерпретировать импровизированно, да еще без текста перед глазами. Я сказал: «Здесь, уже после разрыва, в поэте борются обида и злость с сохраняющейся нежностью. Он начинает: я готов со злости ругаться непечатными словами, но это, во-первых, бесполезно, а во-вторых, унизительно для мужского достоинства: фаллическому аруму (у него початок, правда, совершенно непристойного вида) – просить милости у женственной влаги болота. (Вы представляете, сколько раз я при этом объяснении извинялся и заверял, что такие эротические интерпретации очень не в моем вкусе, но других я здесь найти не могу). А он «думал, чаял», что их любовь будет идеальной и не запятнанной грязью его физического влечения: 1) на духовном уровне – чиста, как праведная лилия, 2) на земном – как идиллические игры пастухов и пастушек, гоняющихся друг за другом по лугу, 3) на интеллектуальном – как Фауст и Гамлет в их занятиях философией и английским. [Поллак добавила: «ромашки» на лугу напоминают маргаритки, а это – и Маргарита из Фауста, и margarita = жемчуг («ожерелье на плече Офелиином»)] Успокоив себя этим воспоминанием о своей мечте, он, наконец, дает волю своей нежностью: ночь на хуторе, она спит, он смотрит на спящую, пытается управиться со своим горем и (как Демон) роняет на щеку сонной слезу, то ли ласковую, то ли жгучую». П. сказала ненаучным голосом: «я очень люблю эти строфы про хутор», я ответил: «это самые нежные стихи в русской поэзии, какие я знаю». Дорогая Ирина Юрьевна, если у Вас будут несогласия или дополнения – запишите их для меня (не прошу даже: напишите их мне). Они мне будут очень нужны. Мне с детской глупостью хочется, чтобы мы успели написать две-три порции «сверок понимания» стихов из «Сестры моей – жизни», и тогда я постараюсь их издать под нашими именами в желтой серии брошюр ИВГИ-РГГУ – просто для того, чтобы

На полях: «Почему “милый мертвый фартук”?» – Одна из самых хрестоматийных статуй – раненая амазонка Поликлета, а на ней что-то вроде юбочки, похожее на фартук. – «Маргарита как Амазонка в бору!»

мое имя где-то стояло рядом с Вашим. (Когда мне было 35 лет, «середина странствия земного», мне по разным причинам было очень нехорошо, и я сказал себе: вот я издам три книги – Маршака в «Б-ке поэта»[5], чтобы значиться на нем рядом с В.В. Смирновой[6], матерью моего утонувшего товарища; Диогена Лаэртского[7], чтобы он вышел под редакцией Т.В. Васильевой[8], которую я издали любил и которая теперь тяжело умирает; и Историю русского стиха[9], это уж для самого себя, – а больше ничего в жизни не буду планировать, дальше пусть будет довесок, сочинение графа Амори. Наполовину так оно и вышло. Граф Амори – это псевдоним бульварного литератора[10]: когда (кажется) Куприн напечатал первую часть «Ямы» и медлил со второй, то он быстро сочинил собственное продолжение «Ямы» и напечатал его раньше Куприна; а потом, в революцию, он почему-то занялся политикой, провозгласил в городе Ростове анархистское правительство и через неделю был расстрелян – кажется, белыми. Закрываю скобку.) Мне очень хотелось бы, Ирина Юрьевна, помочь Вам в Вашей трудной жизни, но я не знаю, как – ничего не могу, кроме вот такого соавторства в память нашей с Вами старческой дружбы. Как она важна и дорога для меня, Вы знаете. Иногда мне кажется, что в последнее время она стала Вам слишком навязчивой тягостью, но я отгоняю эти мысли. Мы уже в том возрасте, когда нужно годы считать с конца, «грядущей смерти годовщину меж них стараясь угадать», я боюсь за Ваше сердце и Ваше зрение (Вы ведь до сих пор не были у врача?), а Вы за меня, пожалуйста, не бойтесь – я даже тяжелый чемодан таскал по аэропортским лестницам, как молоденький, и ничего. А сейчас живу взаперти в четырех стенах – наверное, это последний трехмесячный случай в моей жизни – и только жалею, что не могу поделиться этим счастьем с Вами. Простите меня за такое бессодержательное письмо. Вы еще не знаете, от чего Вас спасла современная компьютерная техника! Несколько месяцев назад мне было очень нехорошо, мы долго не виделись, и я собрался Вам написать нехорошее ноющее письмо. Но я заглянул в компьютер – а он сохраняет копии старых текстов – и я обнаружил, что уже однажды написал Вам такое же скверное и ноющее письмо, какое собирался. И удержался: у Вас достаточно своих печалей, чтобы валить на Вас еще чужие. Хочется надеяться, что это письмо все-таки не такое ноющее. А описывать, что здесь вокруг

меня и на что все-таки похожа Америка, я попробую в следующем письме. Целую Ваши руки.

Любящий Вас М.Г.

Примечания

[1] Омри Ронен – филолог, соавтор М.Л. по комментированию Мандельштама, один из самых ценимых Михаилом Леоновичем коллег.

[2] Нэнси Поллак – автор книги «Mandelshtam the reader». Johns Hopkins Univ. Pr., 1995.

[3] Конференция, приуроченная к 25-летию передачи архива Мандельштама Отделу рукописей и редких книг Принстонского университета, прошла 6–7 октября 2001.

[4] В работах И.Ю. и М.Л. о стихотворениях «Сестры моей – жизни» многократно упоминается эта книга Кэтрин О'Коннор (см.: Наст. изд. С. 9).

[5] *Маршак С.* Стихотворения и поэмы / Сост. В.В. Смирнова и М.Л. Гаспаров. Л., 1973 (Библиотека поэта. Большая серия).

[6] Вера Васильевна Смирнова – писатель, критик, переводчик.

[7] Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Общ. ред. и вступит. ст. А.Ф. Лосева; перев. М.Л. Гаспарова. М., 1979.

[8] Васильева Татьяна Вадимовна (1942–2002) – филолог-классик, переводчик.

[9] *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: метрика, ритмика, рифма, строфика. М., 1984.

[10] Настоящее имя – Рапгоф Ипполит Павлович (1860–1918).

Указатель стихотворений Пастернака

Указатель авторов и произведений